

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LITERATURA

**AMÉRICA LATINA:
PALABRA, LITERATURA
Y CULTURA**

**ANA PIZARRO
EDITORA**



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

AMÉRICA LATINA:
PALABRA, LITERATURA Y CULTURA

AMÉRICA LATINA:
PALABRA, LITERATURA Y CULTURA
Ana Pizarro - editora

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869– Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-02-28897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Julio de 2013

ISBN Impreso: 978-956-9320-17-0
ISBN libro digital: 978-956-9320-13-2
Registro de propiedad intelectual N° 228438
Impreso por C y C impresores

Dirección Colección Literatura
Ignacio Álvarez

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño de la colección y diagramación interior
Francisca Toral R.

Imagen de portada
“Manos” escultura en acero de Francisca Cerda, 2007.
Fotografía: Alejandro Hoppe G.



Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

AMÉRICA LATINA:
PALABRA, LITERATURA Y CULTURA

ANA PIZARRO
EDITORA



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

ÍNDICE

Presentación.....	11
Prólogo.....	13
I. Introducción.....	19
Vanguardia y modernidad en el discurso cultural	
<i>Ana Pizarro</i>	21
II. Vanguardias: ruptura y continuidad.....	35
Lenguajes utópicos. “Nwestra ortografía bangwardista”: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte	
<i>Jorge Schwartz</i>	37
Las dos tentaciones de la vanguardia	
<i>Noé Jitrik</i>	70
Estrategias de la vanguardia	
<i>Hugo J. Verani</i>	94
Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad	
<i>Saúl Yurkievich</i>	111
A ruptura vanguardista: as grandes obras	
<i>José Paulo Paes</i>	121
III. Los otros sistemas literarios.....	157
<i>Literatura popular</i>	
Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”	
<i>Adolfo Colombres</i>	159
<i>Literaturas indígenas</i>	
La percepción de las prácticas “textuales” amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario	
<i>Martin Lienhard</i>	217
<i>Literatura popular urbana</i>	
El tango argentino	
<i>Eduardo P. Archetti</i>	239

IV. Después de la ruptura: poesía.....283

Poesía: nuevas direcciones (1930-1970)

Juan Gustavo Cobo Borda.....285

Chile: poetas

De las vanguardias a la antipoesía

Federico Schopf.....311

Para una nueva lectura de Gabriela Mistral

Grinor Rojo.....360

Brasil: poetas

Do palácio à pensão

Joaquim Alves de Aguiar.....383

A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond

Iná Camargo Costa.....397

Murilo Mendes: a poética do poliedro

Augusto Massi.....411

A geração de 45' e João Cabral de Melo Neto

Benedito Nunes.....429

Brasil: novo ciclo vanguardista

Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas
no contexto brasileiro (1954-1969)

Iumna Maria Simon.....481

V. Después de la ruptura: narrativa.....521

Después de la ruptura: la ficción

Jorge Ruffinelli.....523

La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición

Saúl Sosnowski.....556

Graciliano Ramos

Vagner Camilo.....583

Clarice Lispector <i>Vilma Arêas</i>	603
O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa <i>Davi Arrigucci Jr.</i>	626
Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX <i>Mabel Moraña</i>	668
VI. Literaturas del Caribe neo hispánico	717
<i>O Caribe francófono</i>	
El Caribe francófono <i>Maximilien Laroche</i>	719
<i>El Caribe anglófono</i>	
Oralidad y poesía: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe <i>Emilio Jorge Rodríguez</i>	745
VII. Procesos de transculturación	773
Asunción de la lengua <i>Rubén Bareiro Saguier</i>	775
Apuntes para la historia de la literatura chicana <i>Lauro Flores</i>	797
VIII. El discurso de la mujer hoy	823
Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana <i>Margo Glantz</i>	825
IX. El teatro	849
Teatro latinoamericano: desde las vanguardias históricas hasta hoy <i>Oswaldo Pellettieri</i>	851
X. La crítica	875
Modernización crítica en América Latina <i>Agustín Martínez A.</i>	877

La crítica brasileña desde 1922	
<i>José Guilherme Merquior</i>	914
Biografías autores y autoras	945

PRESENTACIÓN

Ediciones Universidad Alberto Hurtado se honran en presentar la edición chilena de la obra, coordinada por la profesora Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura y cultura, volumen III: Vanguardia y modernidad*, Sao Paulo: Memorial de América Latina, Editora de Unicamp. Este esfuerzo editorial reconoce el relativo vacío en nuestro país de materiales para una discusión de la historiografía literaria en el continente con la complejidad que sus culturas requieren. El proyecto encabezado por Ana Pizarro trata justamente de resolver algunos de los puntos críticos que resultan de levantar una propuesta unificada para el estudio de nuestras literaturas.

La decisión de publicar el volumen III de esta obra se debe al permanente interés por la problemática de las vanguardias y la modernidad en su versión latinoamericana. Es también el volumen en que se muestra de manera ejemplar los intentos de modernización cultural realizados en el siglo XX. La valiosa introducción de Ana Pizarro pone de manifiesto los distintos y desiguales desarrollos artísticos: en la plástica y la literatura, por ejemplo; y los grupos sociales que contribuyen de manera significativa a ese proceso de modernización. La creciente presencia de las mujeres en el campo literario y las redes supranacionales que éstas crean; la contribución de la cultura popular, que asimila las tensiones políticas y sociales en las distintas regiones: desde la revolución mexicana a los procesos de inmigración europea y las respuestas nacionales a la presencia en los centros urbanos de estas masas extranjeras; la aparición en el escenario del indigenismo y el afroantillanismo, el trabajo de las elites que dialogan con las estéticas europeas, pero que las radican en suelo americano, todos estos elementos son testigos de la variedad de discursos con que se diseña el espacio dinámico de una cultura que busca nuevos medios de expresión.

Mención aparte debe hacerse del característico tópico de la búsqueda de nuevos lenguajes americanos y nacionales y de la

conciencia que evidencian estos trabajos críticos sobre el papel que en todo arte del siglo XX cumplen las tecnologías y a pesar de que el límite que se fija esta historia es la década de los sesenta, en ella es donde cristalizan muchos de los fenómenos históricos y políticos que se verán, en décadas posteriores, fuertemente afectados por los cambios tecnológicos.

A la introducción de Ana Pizarro “Vanguardia y modernidad en el discurso cultural” siguen las secciones sobre: las vanguardias, otros sistemas culturales, después de la ruptura: poesía, después de la ruptura: narrativa, literaturas del caribe no hispánico, procesos de transculturación, discurso de la mujer hoy, el teatro, la crítica. En estas áreas temáticas se concreta un grupo de excelentes artículos de treinta respetados académicos, entre los que se cuentan: Jorge Schwartz, Noé Jitrik, Hugo J. Verani, Saul Yurkievich, José Paulo Paes, Martin Lienhard, Federico Shopf, Margo Glantz y Grínor Rojo.

Esta tarea colectiva se extiende a través de tres volúmenes, los dos primeros titulados *América Latina: palabra, literatura y cultura*, Volumen I: *La situación colonial* y Volumen II: *La emancipación del discurso*.

El intento de realizar un completo y coherente recorrido historiográfico de la diversidad, de la pluralidad, de las superposiciones culturales, es improbable, pero los esfuerzos realizados en esta dirección, aunque siempre perfectible, no pueden dejar de hacerse. El continuo aporte de los investigadores crea una amplia y sólida plataforma para futuros proyectos. Por sobre las fronteras nacionales y disciplinarias, el afán de entender los productos culturales de una comunidad polifacética obliga a la participación de un importante número de estudiosos y la coordinación rigurosa de este espacio para que la mirada sea relevante y en cierta medida clarificadora. En este sentido, la labor de Ana Pizarro es evidentemente sólida y pertinente. El lector podrá comprobar, en la propuesta de ordenamiento y en la calidad de los artículos presentados, el aporte que la colección hace a la creación de un marco para el estudio en profundidad de los problemas de la investigación en el ámbito de la cultura de América Latina.

JOSÉ LEANDRO URBINA

PRÓLOGO

El texto que publicamos comenzó proyectándose como una Historia de la Literatura Latinoamericana en el marco de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Esta inserción institucional se articulaba con nuestra convicción, ayer como hoy, de la necesidad de trabajar en el sentido de esta Historia. Durante algunos años llevamos adelante una reflexión publicada en los textos *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires, 1985) y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México, 1987), y establecimos una amplia red de colaboradores directos, indirectos y ocasionales, a quienes debemos agradecer la ayuda prestada. Este proyecto fue desarrollado con grandes estímulos, pero también con todas las dificultades con que se lleva a cabo la investigación de largo aliento en la cultura del continente. Estas dificultades nos hicieron renunciar al proyecto inicial, y adoptamos la resolución de publicar los resultados parciales de la investigación, transformando la Historia inicialmente prevista en tres volúmenes de ensayos dispuestos en orden cronológico. El primero, *A situação colonial* (1993); el segundo, *Emancipação do discurso* (1994), y el presente volumen aparecen con el apoyo decisivo del Memorial da América Latina.

La consideración de América Latina como constituyendo una región de significaciones históricas y culturales comunes, así como la articulación de lo heterogéneo en una estructura global que ha ido integrando históricamente áreas, ha sido desde el comienzo de este trabajo una hipótesis común. En virtud de esta hipótesis hemos hecho presente aquí la expresión de la literatura brasileña a través de la colaboración de sus investigadores, junto a la de Hispanoamérica y la del Caribe, en una perspectiva histórica de la construcción del discurso literario y cultural del continente. No fueron pocas las dificultades, pero creemos que el resultado valió el esfuerzo.

Luego de la reflexión historiográfica ya publicada, se logró reunir un número considerable de contribuciones que, si no coinciden con la meta que nos habíamos propuesto en el proyecto inicial, abordan un conjunto de temas y problemas de carácter historiográfico de importancia relevante para nuestros estudios. Es decir, sin llegar a constituir un tratamiento global de todos los temas a lo largo de los períodos abordados, cubren ámbitos significativos.

Un estudio que se organiza sobre la base de la participación de un número considerable de colaboradores debe contar con un margen de heterogeneidad de los trabajos. Así es como los hay generales y monográficos, observaciones en torno a países y autores, los hay descriptivos y de reflexión, unos más inclinados hacia el acontecimiento, otros hacia el análisis, dependiendo de la orientación y la especialización de los colaboradores. La homogeneidad que los articula tiene que ver con la búsqueda de lecturas creadoras, con la apertura de perspectivas y con la necesidad que subyace en todos de explicarse y aportar en la construcción cultural del continente.

A partir de ambas —la heterogeneidad y la homogeneidad— proponemos algunas observaciones, siempre provisionales, que podrán ser útiles para la investigación ulterior en esa dirección.

Ahora que la tarea de investigación nos hace entender un poco de las cosas del mundo, sentimos como nunca la proximidad de sor Juana en las vicisitudes de su insaciable necesidad de acceso al conocimiento y en las calificaciones de su empeño como ‘atrevisimiento’, ‘ánimo ambicioso’ o ‘insolente exceso’. El *Primero sueño* y estas vicisitudes constituyen sin duda un modelo que vale la pena recordar ahora: “Si a un objeto solo [...] / huye el conocimiento / y cobarde el discurso se desvía”, y rehúsa acometerlo con valentía porque “teme [...] comprenderlo o mal, o nunca o tarde”, la interrogante termina siendo: “Como en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera / [...] la empresa / de investigar a la Naturaleza?”. A lo largo del aprendizaje que ha significado este proyecto hemos extraído la convicción que nos lleva a publicar hoy estos

materiales: la de la importancia no solo de llegar a la meta, sino también de caminar hacia ella.

Queremos agradecer a las instituciones que nos han apoyado de distinta forma: la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), la Unesco, el Memorial da América Latina y la Fundação Vitae en Brasil, la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, la École des Hautes Études en Sciences Sociales (Groupe de Sociologie de la Littérature) de París, el Instituto de Estudos Avançados de la Universidade de São Paulo, la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), y la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), en Brasil; el Colegio de México y el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Buenos Aires, que ha sido la sede de la última etapa del trabajo.

La presencia de Ángel Rama dio un impulso fundamental a este proyecto. Con su muerte, en 1983, desaparecía uno de los pensamientos más lúcidos del quehacer intelectual del continente, y para nuestra labor, el apoyo de quien ayudaba a sentar las bases de una comprensión global de este, con la solvencia y el empeño inestimables que le eran propios. A su memoria dedicamos el presente trabajo.

Agradecemos a muchas personas de distintos países e instituciones cuyo apoyo nos alentó en diferentes momentos de esta labor. Permítannos que, sin nombrarlas, vaya a ellas nuestro reconocimiento. Quisiéramos en especial agradecer el trabajo de nuestro grupo más próximo, en el Centro de Estudios Avanzados, ya que sin su ayuda solidaria y valiosa la tarea se hubiese vuelto aún más difícil: Viviana Gelado, Ana Longoni y Margarita Pierini. Queremos agradecer especialmente al eslavista yugoslavo Aleksander Flaker, que dentro de la AILC nos prestó su inestimable estímulo intelectual y valoró el sentido de nuestro trabajo. También al profesor Antônio Márcio Fernandes da Costa, ex director del Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) y responsable de la inclusión de este proyecto en el programa editorial del Memorial da América Latina.

Ahora que finaliza el conjunto de labores que significa una publicación de esta envergadura, se hace imprescindible para mí extender este agradecimiento al equipo de publicaciones de esta institución y, en especial, a la dedicación de su directora, María Carolina de Araujo.

En lo personal, debo consignar el estímulo permanente de Enrique Oteiza. También el de mis hijos. Ellos acompañaron el crecimiento de este trabajo, entregándome su aliento fundamental.

Finalmente, queremos dejar claro el agradecimiento al equipo que colaboró con nosotros en la organización y realización del proyecto, sin cuyo apoyo y exigencia intelectuales este trabajo no sería lo que es: el docente Jacques Leenhardt y, para la parte brasileña, los profesores Alfredo Bosi, Antonio Candido y Roberto Schwarz.

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Hoy entregamos al público este conjunto de trabajos que han sido un intento de dar cuenta de momentos centrales en el desarrollo de la palabra, la literatura y la cultura en Latinoamérica. Se trata de la publicación del primero de tres volúmenes. Los volúmenes de la primera edición fueron publicados en Brasil entre 1993 y 1995 por la Editora de la Universidad de Campinas y el Memorial de América Latina de Sao Paulo, a quienes agradecemos la autorización para su reedición. Se trata de ediciones que han sido bastante distribuidas en el ámbito brasileño y que han sido difíciles de encontrar en el resto de América Latina. Tenemos la satisfacción sin embargo, de constatar que a pesar de su dificultosa distribución los trabajos que allí aparecen son considerados en general a nivel internacional obras de referencia obligada en sus temas.

Muchos de los autores de estos trabajos son hoy grandes nombres de la crítica latinoamericanista. Varios de ellos no están ya con nosotros. Los convocamos en su momento —nuestra labor se extendió por más de diez años— y respondieron con la generosidad de la época, en que se trataba de construir un espacio de comprensión cultural en un continente que estaba marcado por el signo letal de las dictaduras del cono sur y sus intelectuales dispersos en el mundo. Establecimos contacto con los mejores investigadores de los distintos temas, con las dificultades de construir redes del conocimiento y la investigación en un período en que no existía internet, en que no había fax y debíamos confiar en el correo ordinario ya que la comunicación telefónica era prohibitiva. Este proyecto se llevó a cabo con financiamiento solo para algunas reuniones. La Coordinadora de él no tenía respaldo nacional por estar en exilio y tuvo la representación de Venezuela en las reuniones internacionales. Es decir es un conocimiento que construimos con muchas dificultades pero en un instante clave en las concepciones del

desarrollo historiográfico. Pudimos hacerlo mejor, pero creemos que el resultado valió el esfuerzo. Es por todo esto también, además del valor mismo de los trabajos, que nos satisface que hoy aparezca una segunda edición en Chile.

En esta edición incorporamos el trabajo de Benedito Nunes sobre poesía brasileña que había quedado, por razones ajenas a nuestra voluntad, fuera de la primera. Más allá de éste, los cambios son muy leves y tienen que ver sobre todo con la actualización de la historia curricular de los autores.

Así como debemos agradecer las opiniones de muchos colegas latinoamericanistas, nos es necesario valorar el apoyo imprescindible para la realización de esta tarea que Enrique Oteiza nos ha entregado desde comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado, es decir, desde el inicio de esta labor hasta hoy.

ANA PIZARRO

I

INTRODUCCIÓN

VANGUARDIA Y MODERNIDAD EN EL DISCURSO CULTURAL

Ana Pizarro

Chile. Ha desarrollado trabajos de docencia e investigación en literatura en diversas instituciones de educación superior: Universidad Simón Bolívar (Caracas), de París, de Concepción (Chile), de Buenos Aires. Ha sido profesora invitada en universidades de América Latina, Europa, Estados Unidos y Canadá. Obras principales: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente* (1971); *La literatura latinoamericana como proceso* (coordinadora, 1985); *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (coordinadora, 1987); *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy* (2002), *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila* (2005); *Las grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta* (2002) y *Silencio, zumbido, relámpago: la poesía de Gonzalo Rojas* (2006). Entre sus selecciones de ensayos se cuentan: *De ostras y caníbales* (1994), Premio Municipal de Literatura de Santiago, *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana* (2004), *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana* (1994). Los resultados de su último estudio, llevado a cabo gracias a la beca John Simon Guggenheim y a Fondecyt-Chile, fueron publicados bajo el título *Amazonía: el río tiene voces. Imaginario y modernización*, 2009, recibió el Premio Ezequiel Martínez Estrada de la Casa de las Américas, Cuba 2011. Es productora del documental *El Arenal* sobre la Amazonía brasileña, premiado con FIDOCs en Chile y Festival de Manaus en Brasil. Actualmente es investigadora del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.



Situados en el espacio de los temas y problemas generados en el cambio de situación histórica que hoy se hace evidente y, en especial, con el impacto producido por las llamadas nuevas tecnologías de los ochenta, estamos intentando observar líneas centrales del desarrollo literario-cultural del siglo XX. Tenemos como límite la década de los sesenta, desde el momento en que se diseña su lenguaje en el espacio histórico de esa primera gran transformación tecnológica de las comunicaciones, con la emergencia de la propuesta estética de las vanguardias históricas. Con ellas parecen perfilarse —y en ese sentido su peso incide a lo largo del siglo con nuevas vanguardias de irregular impacto y trascendencia— los modos con que la cultura de América Latina construye la modernidad de sus lenguajes.

La observación que hemos realizado tuvo desde un comienzo como límite la década de los años sesenta, un horizonte que limitaba la cronología del objeto de estudio. Fue una decisión tomada en la Reunión de Campinas, en 1983, cuando recién se estaban diseñando los temas que intentábamos abordar en una revisión —y propuesta de una manera de visualizar— de los problemas de la literatura en la cultura del continente. Ángel Rama insistió en esta opción, que acordamos, en el razonamiento que ahora más que nunca revela la prudencia del investigador mayor, del necesario distanciamiento que la mirada necesita tener respecto del objeto de estudio, sobre todo en un proyecto destinado a tener una cierta permanencia como referente interpretativo. Los cambios históricos que hemos visto sucederse a lo largo de la década de los ochenta, el ritmo vertiginoso que ha superado a menudo los cánones de comprensión, que ahora encuentra, recién y todavía tímidamente, algunas propuestas en la reflexión de los latinoamericanistas, hacen que consideremos hoy aún más ajustada esta decisión.

La línea que articula los trabajos que forman el presente volumen tiene, pues, el interés común de observar la modernización de los lenguajes del siglo XX, aquella que permite el desplazamiento alguna vez señalado por Antonio Candido de los modelos referenciales desde los patrones ibéricos y luego franceses a la generación de modelos propios, que, sin invalidar los anteriores, enriquecen el espectro de una construcción identitaria más arraigada en la memoria cultural propia. Es, sin duda, el papel que desempeñan en la historia de la construcción de nuestra cultura obras como las de Borges, Neruda o Mário de Andrade, como las de Matta o Lam, como las de Villa-Lobos o Ginastera. El movimiento que en estos seis decenios observa esta construcción parece asentarse con mayor visibilidad en la tensión de lo que R. Williams describía como la dialéctica de lo residual y emergente, esto es, entre, por una parte, el orden regionalista que apunta a una forma de expresión de la memoria de la diversidad cultural y, por otra, la modernización basada en el prestigio del repertorio formal europeo y norteamericano.

Las vanguardias señalan, pues, un punto de partida. Los trabajos sobre ellas, presentes en el volumen, ponen en evidencia aquello que la crítica sobre el continente ha logrado organizar recién en los últimos años: que ellas constituyen no casos parciales ni autores aislados, sino un fenómeno que tiene lugar en la generalidad de los países, de carácter específico para América Latina, cuya relación con el proceso europeo es compleja en la medida en que las vanguardias tienen lugar en contextos muy distintos de este y diferenciados entre sí. Ellos dicen relación con desarrollos emergentes o más avanzados de industrialización (Perú y Argentina, por ejemplo), luchas políticas que reivindican tanto procesos de reforma universitaria (Cuba, Argentina) como propuestas antiimperialistas (Cuba, Nicaragua), reivindicaciones étnicas y sociales (Brasil, Perú, Chile), revoluciones en marcha (México), así como de enfrentamiento a las dictaduras ligadas al poder terrateniente (Venezuela, Nicaragua, Cuba). En general, se dan en el marco de una urba-

nización creciente, aunque desigual, así como de la emergencia y expresión en organizaciones políticas de un proletariado ligado a la industrialización que se va consolidando mayormente en algunos países (México, Chile, Argentina).

Los símbolos de la modernidad han comenzado a inundar las recientes áreas urbanizadas del continente que crecen con rapidez —Buenos Aires, São Paulo— frente a un gran sector que languidece aún en la persistencia de la estructura agraria: los tranvías, la construcción de grandes avenidas que, con la imagen de Haussmann en París, dan paso al vehículo que comienza a mostrar su ventaja frente al carruaje tradicional, el automóvil, signo de distinción y modernidad. El transatlántico atraviesa con lentitud y elegancia ahora el océano y aparece un nuevo modelo social de élite: el turista, convirtiendo el necesario viaje a Europa desde el continente en la aspiración y necesidad de los sectores pudientes. Estos establecen claramente su perfil frente a las clases medias, ya configuradas y con aspiraciones —la universidad es un medio de ascenso social posible—, frente a las masas de inmigrantes que en algunos países entregan su perfil a la configuración social y su aporte a la pluralidad cultural: italianos, españoles, alemanes, europeos en general, cuyo horizonte es “hacer la América” y cuya primera América es el barrio, el conventillo, desde donde ven crecer los grandes edificios que dejan traslucir el proyecto de país que se quiere. En el caso de Buenos Aires, por ejemplo, gran centro de inmigración, es de corte europeo, institucional, potente como universo de aventura económica y también de tensiones entre el país nacional y el país inmigrado. Desde allí comienzan a desarrollar el esfuerzo denodado por aprender una lengua e insertarse en una sociedad cuyos patrones les escapan: las revistas de moda, sociales, los folletines ejercen entonces su función. Al lado de ellos, la industrialización naciente atrae desde el campo a sectores que se organizarán en las periferias urbanas, cuyo destino es la fábrica, y su protagonismo, la incipiente reivindicación laboral. Con ellos llegan al continente también nuevas doctrinas sociales: socialismo, anarquismo, que “pressupunham

uma crença muito forte na capacidade revolucionária (transformadora e humanizadora) do saber e da arte”¹.

En otras áreas del continente, el acento está dado en la presencia de perfil étnico. El mundo indígena adquiere protagonismo con la Revolución Mexicana, las propuestas peruanas de Haya de la Torre y Mariátegui. El reconocimiento de la memoria étnica es presencia también en el modernismo brasileño: “*Tupi or not tupi, that is the question*”, reza con humor la propuesta del Manifiesto Antropófago. *A negra* es la tela clásica de Tarsila do Amaral. Se trata de culturas populares, fundamentalmente rurales, que al ingresar al espacio urbano lo hacen desde los cinturones periféricos. De allí saltan ahora a la imaginería del arte. En el Caribe y la costa atlántica, la presencia negro-africana adquiere protagonismo en un juego insólito de reconocimientos: la vanguardia europea rescata la validez de las culturas africanas y aborígenes en general —las colecciones de estatuas y fetiches constituyen el bagaje de los hombres del arte de la época desde Apollinaire a Neruda, pasando por Picasso y Huidobro—, el Renacimiento de Harlem les entrega bríos desde un horizonte más cercano —Marcus Garvey, el gran propulsor de la causa negra, vive un tiempo importante en los Estados Unidos— y el Caribe comienza a reconocerse entonces a través de una mirada que lo advierte y con la que se observa a sí mismo. Comienza, en la hermandad afroamericana en París, entre caribeños y africanos, rehaciendo el trágico diseño triangular de los inicios, la propuesta de la negritud.

Esta variedad de áreas culturales, situaciones históricas y diseños sociales hacen que los lenguajes de las vanguardias sean variados, pero que los articule una misma tensión hacia la modernización. Esto significa pensar sus construcciones simbólicas a partir de este renovado repertorio formal a que aludíamos, que obedece a dinámicas de desarrollo diferentes del discurso y la cultura. Ellas lo apropian como una manera nueva de focalizar las inflexiones de su propia memoria.

¹ Candido, Antonio. *Teresina, etc.* Río de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

La urbanización implica también la apertura de espacios para la expresión cultural de los nuevos sectores sociales. La ampliación de los públicos de la cultura había comenzado a abrirse paso en el Sur con la gauchesca en el siglo anterior, a la que habían accedido gracias a la cultura impresa. En nuestro siglo, la proliferación de publicaciones, la literatura de cordel, el folletín, comienzan a insertar lo popular en lo masivo. La comunicación masiva propiciada por la radio difunde el tango, luego el bolero, la música en la que se reconoce la sensibilidad de amplios sectores urbanos. Paralelamente, la oralidad rural sigue su camino y se inicia el rescate, en las zonas de culturas indígenas, de las producciones olvidadas de la cultura oral: México, Perú, Bolivia.

Modernización y rescate de la memoria: la tensión entre estos dos polos parece estar presente a lo largo del discurso cultural de estos decenios. En la plástica, los surrealistas mexicanos, como los modernistas brasileños, se habían situado en la avanzada de propuestas modernizadoras que articularan sin mayor fisura esta tensión. Corresponderá a la generación siguiente de plásticos este logro con plenitud: Wifredo Lam, Roberto Matta, Tamayo, Torres García, entre otros. Provieniendo la mayoría de áreas propias de “culturas testimonio”, como las llamó Darcy Ribeiro en su propuesta, ya clásica, de sociedades en donde prima la fuerza de la tradición cultural de fuerte perfil étnico, ellos plasmarán la memoria como un dato básico de identidad colectiva en una reformulación que, lejos de toda folklorización o estereotipos, deje en evidencia que el aprendizaje de un repertorio de técnicas modernas no significa dar nueva forma a los mismos contenidos, como advirtiera en su momento Marta Traba: “Qué ‘arte moderno’ no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados”².

² Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México: Siglo XXI, 1973.

Ellos lo dirán antes que la narrativa de los años sesenta logre transmutar en la alquimia del verbo los modos de vida de áreas diferentes: el Caribe de Carpentier, Severo Sarduy y García Márquez; el Río de la Plata de Onetti y Cortázar; el Paraguay de Roa Bastos, el Brasil de Guimarães Rosa, y el mundo peruano de Vargas Llosa, proyectando la gramática aldeana de sus regiones en sintaxis internacional, lo que significó no solo el reconocimiento en la opinión europea y norteamericana de que América Latina tenía una literatura —lo que evidentemente constituía un estímulo para la creación—, sino una propuesta modernizada que superaba estrechos regionalismos en la misma historia literaria de la región. La poesía había desempeñado su papel con anterioridad a la narrativa, pero, como de costumbre, su voz había sido casi inadvertida. Mientras esto sucedía en la narrativa, la plástica recibía el impacto ya insoslayable del desarrollo técnico norteamericano, y el debate pareciera situarse ahora con claridad entre una modernización orientada hacia los nuevos modelos y la consideración de que la memoria cultural no significa anclarse en el pasado, sino que tiene una función central en la vida de una comunidad, como es la de dar continuidad al proceso permanente de construcción de la identidad colectiva³.

Marta Traba diseña esta tensión, que advierte sobre todo en la plástica en un diseño teórico de 'áreas abiertas' y 'áreas cerradas'. Las primeras estarían constituidas por su tendencia a recibir lo extranjero, el afán vanguardista y modernizante; estarían pautadas por su progresismo técnico en un gesto propio de sociedades de escasas condiciones endogámicas, de mundos de inmigración y ciudades capitales. Las segundas serían resistentes en el acendramiento de su memoria histórica y capaces de reformular sus recursos imaginativos en propuestas revitalizadoras de ella.

Ángel Rama, por su parte, organiza los espacios en donde se mueve el imaginario literario y atiende a los procesos operatorios

³ Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 2ª ed. México: Gustavo Gili, 1991.

no solo de su constitución histórica, sino de la calidad que ha logrado en los sesenta su narrativa. Apela entonces al cubano Fernando Ortiz y dilucida los mecanismos de transculturación, los modos plurales, el movimiento de relaciones con que dos culturas, la una hegemónica, la otra subalterna, generan una tercera, ahora mestiza, mixturada, sincrética, producto de una dialéctica que la hace irreducible a sus componentes originales. Estamos siempre en el terreno en donde se observa cómo se constituye una cultura en el campo de la periferia, en la historia colonial y poscolonial; estamos siempre en el terreno en donde prevalece el interés por las transformaciones, pérdidas y revitalizaciones de la memoria cultural, el factor que entrega la continuidad al proceso identitario. Rama y Traba no vivieron lo suficiente para percibir el gran cambio producido por el salto tecnológico de fines de los ochenta. Marta Traba preveía los efectos posibles, sin embargo, y alertaba sobre las pérdidas y lo que hoy llamamos la globalización: la plástica era, sin duda, un ámbito de mayor visibilidad.

La modernización del discurso en los primeros seis decenios del siglo significa también incorporaciones y ampliación del espectro de los discursos del arte. En este, la configuración de un espacio para la literatura de mujeres es seguramente un ámbito que ya no está en discusión.

En el discurso literario de estos primeros decenios surge un grupo interesante de voces femeninas. Se trata de un grupo de poetisas —entonces se hablaba de poetisas y hoy el término se usa más bien con ironía— formado por Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini. A este grupo habría que agregar otros nombres, como el de Dulce María Loynaz en Cuba, Teresa de la Parra en Venezuela y, un poco más tarde, Cecilia Meireles en Brasil, que tiene fuerte presencia.

Se trata de un grupo de mujeres de sensibilidad bastante afín, lo que les entrega una voz nítida. Entre algunas de ellas hay contactos e intercambios. Dulce María, por ejemplo, está bastante ligada a Gabriela en un momento, quien la visita en La Habana de las pri-

meras décadas. Une a estas mujeres escritoras la función de haber delimitado un ámbito, a partir del cual tienen la osadía de ofrecer todos los flancos de una sensibilidad nueva, calificada a veces de cursi, en la medida en que no escatiman la dimensión emocional. Para hacer frente a esta ampliación del espectro literario necesitan adoptar posturas, gestos, propiciar complicadas imágenes legitimadoras de su tribuna, afianzadoras de su paso de la marginación a la evidencia: imagen de niña, de maestra y madre, del desenfado abierto. No es tarea fácil diseñar este espacio y las estrategias de legitimación constituyen “las tretas del débil”, de acuerdo con la expresión de Josefina Ludmer, que perfilan también su lenguaje. Escritoras y críticas al mismo tiempo —los papeles no están definidos en un momento en que se están abriendo paso— tienen percepciones certeras y conciencia de la función que están desempeñando: de Juana y Alfonsina dice Dulce María que “esta incidencia en la femineidad más pura será lo único que compartan”, estableciendo ya el diseño de un espacio común y diferente, para luego especificar sobre el tono de Gabriela:

En la tierra araucana no se podía escribir de otra manera;
allí todo tiene la dureza del granito, la plenitud del mar, el
perfil del acantilado. Y así escribe Gabriela, con los pies en
las dunas y el aliento en el altiplano⁴.

Este grupo de mujeres escritoras demarcó un espacio en el desarrollo literario de los primeros decenios. Fue la función que les correspondió para su momento y las sociedades a las que pertenecían. Frente a ellas aparece en la plástica un grupo más audaz, francamente rupturista en lo estético y en la definición de su función. Se trata, por una parte, de las surrealistas mexicanas o adscritas a este espacio, Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington, cuya

⁴ Loynaz, Dulce María. *Poetisas de América*. Discurso de recepción en la Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, s.f.

propuesta estética está directamente ligada al espíritu transgresor de las vanguardias europeas, pero, en el caso de Kahlo, a partir de una fuerte inserción en las culturas populares mexicanas, cuyo trazo, temas y mirada, ella trasluce incluso con la incorporación de los versos de cordel en sus telas. Por otra parte, está el grupo de la Semana de 22 en Brasil, el de las modernistas brasileñas: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, activas en el combate contra el arte oficial, académico, y en la propuesta recuperadora de la ‘brasilidad’. Pareciera que en la plástica el gesto de modernización antecede, tanto en Brasil como en México, a la literatura. En este, las artistas plásticas tienen su palabra.

La evolución de este espacio es lenta a lo largo de varias décadas. Solo presencias aisladas: Clarice Lispector también en Brasil, otras voces en Hispanoamérica, como Rosario Castellanos y María Luisa Bombal. El espacio y el lugar desde donde la mujer enuncia su discurso se vuelve ya elemento de discusión en los sesenta. Los movimientos sociales emancipadores hacen eco en Europa y en los Estados Unidos. También en América Latina la preocupación toma su lugar. Allí Marta Traba marca un hito modernizador importante; el discurso se vuelve exigente, sin contemplaciones: es necesaria una superación de los lenguajes que, refugiados en la pura subjetividad y la falta de complejidad en la simbolización, no logran legitimar un espacio que, de hecho, habla ‘desde otro lugar’. En literatura, como en la cultura, no hay discursos únicos; en el caso del de la mujer este diseña un espacio diferente. Tal vez desde los noventa, el surgimiento potente de una narrativa femenina en Puerto Rico, México, en Latinoamérica en general, constituya una respuesta a esta evolución y a estas discusiones. El hecho importante para la historia literaria en el continente es, seguramente, que el ámbito está diseñado y que esta presencia que ya ingresó al campo de “lo ambiguo y lo posible” amplía el espectro de sensibilidades en el discurso de la literatura.

A lo largo de las seis décadas que estamos observando hubo variaciones importantes en la noción de América Latina. Por una

parte, la incorporación de los indigenismos y afroantillanismos dimensiona de otro modo la noción que el continente tiene sobre su propia cultura. Por otra, el Brasil y América Hispana comienzan a desarrollar un reconocimiento mutuo, que es lento y que curiosamente ha sido más dificultoso que lo que las diferencias idiomáticas podrían explicar. Voces señeras del ensayo, género privilegiado en el área, contribuyen a diseñar esta noción, desde distintos puntos de ella: José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama y Marta Traba, así como, con respecto al Caribe no hispano, René Depestre o Édouard Glissant, con propuestas que marcan hitos en esta reflexión.

Hacia mediados del siglo veinte el Caribe no hispano se adscribe oficialmente a la idea de América Latina. Los organismos internacionales comienzan a incorporarlo. De hecho, la proximidad no solo geográfica sino de universos y mecanismos culturales queda en evidencia desde una primera aproximación: tanto en el Caribe francófono como en el de lengua inglesa y holandesa, los problemas de definición identitaria pasan por instancias muy similares. Tanto más cuanto que el cuadro allí es mucho más complejo con la presencia de las inmigraciones asiáticas, instaladas ya desde hace mucho en la complejidad cultural de esa área. Hay una aproximación en el diseño cultural de pluralidades y superposiciones —la existencia desde luego de sistemas literarios superpuestos de lenguas metropolitanas e indígenas además de formaciones criollas—. En el Caribe de lengua holandesa, por ejemplo, se pueden observar varios sistemas simultáneos. Allí existe una literatura en español al mismo tiempo que en holandés, papiamentu y *sranan tongo*, lengua de Surinam, la parte continental de esta área cultural. Se podría pensar que este sistema en español es una rémora que dice relación con el papel que desempeñaron las islas durante el siglo pasado en el momento de las independencias hispanoamericanas solamente. Sin embargo, dada la cercanía con el continente y el permanente contacto, es un sistema que perdura en su debilidad. Al lado de este se observa otro sistema de lengua metropolitana: el holandés, en

donde se encuentra en general una literatura de colonos o administradores coloniales que dejaron su marca en las islas y los temas tienen poco que ver con la literatura metropolitana en lengua holandesa, de modo que esa literatura se articula más bien con preocupaciones, temas e incluso estereotipos regionales. La literatura en papiamento corresponde a la cultura de la oralidad y es tal vez la más común. En la región, esta lengua es considerada como un pilar de identidad, por lo que se han hecho esfuerzos por tener registro escrito de ella e incluso traducir obras de la literatura universal al papiamento, en una curiosa tentativa de acendramiento de la memoria cultural.

En el Caribe francés, como en el inglés, ha sido fundamental a partir del siglo XX el impacto del movimiento de reivindicación afroantillana. Jean Price-Mars, en el ámbito francófono, y Marcus Garvey, en el sector de lengua inglesa, son dos pilares de esta reivindicación, que en los primeros decenios tiene fuerte impacto en los Estados Unidos, con el Renacimiento de Harlem, la difusión del jazz en tanto música comprometida con la causa negra, el eco europeo de las vanguardias, así como los propios movimientos antillano-africanos que dan lugar a la publicación *Légitime Défense* y la posterior *Revue du Monde Noir*, en París, que es el polo de religación del momento. Como se sabe, el destino de estos movimientos tiene luego vías diferentes de canalización. En el caso del mundo anglófono, una revitalización de este se da entre los años sesenta y setenta con la aparición a nivel internacional del reggae y la difusión del movimiento rastafari. Curioso sincretismo cultural, el rastafarismo es un movimiento mesiánico que predica la vuelta a la naturaleza y reivindica la identidad negra. También desarrolla líneas que tienen que ver con los actuales fundamentalismos.

La noción de cultura latinoamericana se extiende más allá de las fronteras del continente. Universos transculturales, tales como los de los latinos y de los chicanos en los Estados Unidos, han ido enriqueciendo un ámbito que desde el comienzo se definía por su pluralidad. El estudio de las fronteras culturales es, pues, uno de

los campos más abiertos y necesarios para el desarrollo de los estudios latinoamericanos en nuestro ámbito y ellos nos conducen a los problemas que se diseñan actualmente en torno a los procesos de desterritorialización y los nuevos mestizajes producidos por la llamada globalización.

La observación que publicamos de los temas y problemas presentes en este volumen no son sino propuestas. Tal vez la mayor satisfacción que podamos tener quienes hemos realizado este intento de mirada a problemas que nos parecen centrales, a autores o a conjuntos parciales sea el ver surgir, a partir de aquí, nuevos cuestionamientos. Una reflexión que lleve los elementos de su propia crítica, proponía alguna vez como deseable Antonio Cornejo Polar en nuestras reuniones. Esto es que lo importante será pasar de las propuestas que aquí se publican a modo de respuestas, al enunciado de nuevas preguntas que, sin duda, será posible formular desde este otro lugar en que las tecnologías y las globalizaciones vuelven a situar permanentemente a nuestras incertidumbres.

II
VANGUARDIAS:
RUPTURA Y CONTINUIDAD

LENGUAJES UTÓPICOS. “NWESTRA ORTOGRAFIA BANGWARDISTA”: TRADICIÓN Y RUPTURA EN LOS PROYECTOS LINGÜÍSTICOS DE LOS AÑOS VEINTE*

Jorge Schwartz

Argentina. Profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo. Obras principales: *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*; *Oswald de Andrade*; *Vanguarda e cosmopolitismo*; *Homenaje a Girondo*; *Vanguardias latinoamericanas*; *Vanguardas argentinas*, en colaboración con May Lorenzo Alcalá. Coordinó la traducción de las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges al portugués.



Una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, especialmente en el Brasil, en la Argentina y en el Perú de los años veinte, fue el proyecto de pensar un nuevo lenguaje o los esfuerzos por renovar los lenguajes existentes. Este fenómeno pasó por varias etapas, con denominaciones diversas. Por un lado, la “lengua nacional”, ideada por Mário de Andrade, representa un esfuerzo capaz de aglutinar gran parte de las expresiones dialectales del Brasil, para llegar a una síntesis representativa de las peculiaridades lingüísticas de todas las

* Artículo escrito originalmente en 1989. Desgraciadamente, el fundamental artículo de Richard Morse “Alingagem na América” (In: *A volta de McKuhanaíma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 23-86) llegó a mis manos cuando ya había entregado los originales a la organizadora.

regiones del país. Por otro lado, proyectos como el ‘idioma de los argentinos’ de Jorge Luis Borges, o la ‘lengua brasileña’ (como Mário de Andrade la denominó inicialmente), responden a la necesidad de actualizar la lengua escrita adecuándola al uso impuesto por la práctica oral, y se circunscriben a una experiencia más limitada desde el punto de vista topográfico. Más regional aún es el “neocriollo” de Xul Solar, especie de dialecto inventado por el pintor argentino, basado en el castellano y el portugués, para ser usado en América Latina. De otro orden es la “panlengua” de Xul Solar, utopía lingüística semejante al esperanto. Por último, la “ortografía indoamericana”, proyecto del peruano Fransisqo Chuqiwanka Ayulo, se limita a una modificación de la ortografía castellana, de modo a recuperar supuestos rasgos indígenas aún presentes en la práctica oral. Estas designaciones revelan una tentativa de modificación y distanciamiento del español o del portugués. La ilusión de mantener intacta la tradición lingüística heredada de Europa, de acuerdo con los cánones impuestos por las academias, significa estancarse en el pasado colonial, no reconocer el carácter evolutivo de la lengua, negar en última instancia la propia tradición americana.

Este deseo de afirmar un lenguaje distinto al que nos legaron los países descubridores no es algo que se origine con la vanguardia. Los movimientos de renovación lingüística retoman una cuestión que surge con ímpetu en el romanticismo, como consecuencia ideológica de las guerras de independencia, cuando escritores como Simón Rodríguez en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento y Esteban Echeverría en la Argentina, Manuel González Prada en el Perú, o José de Alencar y Gonçalves Dias en el Brasil, tratan de instituir un perfil nacional en las letras de sus propios países. El papel asumido posteriormente por la vanguardia será el de renovar esta discusión. En este sentido, la voluntad de un nuevo lenguaje está íntimamente asociada a la idea de ‘país nuevo’ y de ‘hombre nuevo’ americano. Por eso no extraña que esta polémica surja dentro de un contexto nacionalista y de revisión de cuestiones de dependencia cultural.

La conciencia de una distancia entre la lengua escrita y la práctica oral ya empieza a imponerse desde la época de la colonia, y sirve como elemento de autoafirmación contra la metrópoli. Afirma Juan Bautista Alberdi¹:

La revolución americana de la lengua española comenzó el día que los españoles, por la primera vez, pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en sus bocas y sensaciones nuevas en su alma.

Esta comprobación coincide de manera sorprendente con la afirmación hecha muchos años más tarde por Monteiro Lobato quien, preocupado también por la 'lengua brasileña', afirma en pleno 1922 que "a nova língua, filha da lusa, nasceu no dia em que Cabral aportou ao Brasil"². En este proceso, hispanofobia y lusofobia andan de la mano.

En su estudio sobre los problemas de la lengua en la Argentina, Ángel Rosenblat afirma que a partir de la colonia, y especialmente después de la independencia, prevalecían formas diferenciadas del habla, divergentes del español castizo y reconocidas hoy como típicamente argentinas:

Ya en 1810 estaban triunfantes en el habla popular de Buenos Aires algunas de las modalidades que hoy la caracterizan: el seseo, que data del siglo XVI; el yeísmo rehilado, que es sin duda del XVIII; el voseo y el che, que se remontan a los comienzos de la colonización (op. cit., p. 11).

Este fenómeno de diversidad dialectal aparece en los países de América Latina. El uso coloquial de la lengua impone distinciones

¹ Apud Rosenblat, Ángel. *Las generaciones literarias argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*. Buenos Aires: Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1960, p. 26.

² Apud Pinto, Edith Pimentel. *O português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. Río de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp. v. 1: 1820-1920. *Fontes para a teoria e a história*, 1978, p. 58.

entre las formas orales y las escritas. Este rasgo diferencial es una forma de oposición a la idea de una herencia colonial estática, y sirve como elemento reconfirmador de lo nacional. En un brillante estudio sobre las tensiones dialécticas entre cultura y poder, Ángel Rama hace el siguiente análisis que, aunque extenso, vale la pena reproducir:

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa, cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la ciudad letrada y fundamentalmente para la escritura, ya que solo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del sertão.

Mientras la evolución de esta lengua fue constante, apelando a toda clase de contribuciones y distorsiones, y fue sobre todo regional, funcionando en áreas geográficamente delimitadas, la lengua pública oficial se caracterizó por su rigidez, por su dificultad para evolucionar y por la generalizada unidad de su funcionamiento. Muchos de sus recursos fueron absorbidos por la lengua popular que también supo

conservarlos tenazmente, en especial en las zonas rurales, pero en cambio la lengua de la escritura necesitó de grandes transtornos sociales para poder enriquecerse con las invenciones lexicales y sintácticas populares. Lo hizo sin embargo retaceadamente y sólo forzada³.

Si nos atenemos a un análisis cronológico comparativo, la primera vez que se establece una diferencia entre lengua escrita europea y lengua hablada americana es en 1825, en relación con la lengua brasileña y la portuguesa⁴. Pero en el Brasil es solamente con José de Alencar que esta cuestión va a cobrar una dimensión polémica, en los postfacios a sus novelas *Diva* (1865), *Iracema* (1870) y *Sonhos d'ouro* (1872)⁵. José de Alencar, cuya carrera de político y de escritor se construyó en términos de un nacionalismo capaz de definir lo específicamente 'brasileño', percibe la lengua como una institución dinámica y mutable. El escritor cearense defiende una interpretación genético-positivista del lenguaje, al afirmar que "gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala" (postfacio a *Diva*, 1865)⁶. Alencar no duda de la existencia de un nuevo lenguaje y lucha por su legitimación: "que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável" (op. cit., p. 75). Al defenderse contra la acusación del uso excesivo de galicismos, el autor de *Iracema* también aclara en el postfacio a esta novela que "se o terror pânico do galicismo vai até

³ Cf. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984, pp. 43-4. Ver en especial el capítulo "La ciudad escrituraria", p. 41-70.

⁴ Apud Alonso, Amado. *Castellano, español, idioma nacional* [1938]. Buenos Aires: Losada, 1942, p. 151. Alonso basa su información en la obra de João Ribeiro, *A língua nacional* (1921): "Se comienza a hablar de 'idioma brasileiro' hacia 1825. Domingo Borges de Barros, vizconde de Pedra Branca, poeta y diplomático brasileño en París, colaboró en la *Introduction à l'atlas ethnographique du globe*, de Adrien Balbi, que comenzó a aparecer en 1926. Y ahí es donde se contraponen el idioma brasileño al portugués".

⁵ Reproducidos en Pinto, op. cit.

⁶ Apud Pinto, op. cit., p. 55.

este ponto, devemos começar renegando a origem latina, por ser comum ao francês e ao português” (op. cit., p. 81). Alencar se basa en el principio de la evolución natural de las lenguas, sujetas a cambios constantes, contra los dogmas de las academias y como gesto de afirmación frente a Portugal. Se pregunta Alencar en 1872, en su novela *Sonhos d'ouro*:

O povo que chupa o caju, a manga, o cambuca e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspira? (op. cit., p. 96).

La ingeniosa metáfora oral que opone las poblaciones tropicales a las europeas revela una reflexión sobre la imposibilidad de un trasplante geográfico de estructuras sintácticas, con la esperanza de que la modificación topográfica y la alteración de las costumbres no tengan consecuencias lingüísticas. Exactamente el mismo lenguaje figurado de Alencar es usado por su contemporáneo Simón Rodríguez (1771-1854): “pintar las palabras con signos que representen la boca”⁷.

Justamente una de las experiencias lingüísticas más radicales del continente pertenece a Simón Rodríguez. Ninguno de los proyectos posteriores, inclusive los de la vanguardia, se aproximan a la osadía del educador de Simón Bolívar. Consciente del papel revolucionario de sus ideas y de su ortografía, Simón Rodríguez hace la siguiente advertencia en *Sociedades americanas* (1828):

Tan EXÓTICO debe parecer
el PROYECTO de esta obra
Como EXTRAÑA
la ORTOGRAFIA en que va escrito.

⁷ Citado por Rama, op. cit., p. 61.

En unos Lectores excitará, tal vez, la RISA

En otros el DESPRECIO

ESTE será injusto:

porque,

ni en las observaciones hay Falsedades

ni en las proposiciones. Disparates

De la RISA

podrá el autor decir

(en francés mejor que en latín)

Rira bien qui Rira le dernier⁸.

Simón Rodríguez consigue aliar un proyecto político con una aspiración lingüística, ensamblando así cultura y poder, lengua y gobierno, sintaxis y legislación. Sus teorías se fundamentan en un nacionalismo del uso y de las costumbres, contra las normas impuestas por la metrópoli: “Un Gobierno *Etológico*, esto es, fundado en las costumbres” (op. cit., p. 269) y “una Ortografía *Ortológica*, es decir, fundada en la *boca*, para los que hayan de escribir después de nosotros” (op. cit., p. 269). Una verdadera revolución social con especial atención para con el lenguaje. Sus escritos son verdaderos proyectos icónicos. Simón Rodríguez rompe mallarmeanamente con el carácter lineal del texto, espacializa la escritura y usa una tipografía muy diferenciada. Su pensamiento es una sucesión de cuadros sinópticos. El resultado visual tiene por finalidad llamar la atención sobre el propio código, eliminar las redundancias propias a la retórica decimonónica, y aminorar la arbitrariedad del lenguaje con formas motivadas, o sea, que los aspectos formales de la tipografía reflejen la importancia del contenido.

Pero le cabe a Sarmiento abrir en América Latina el gran debate sobre este tópico, con uno de los intelectuales más respetados de la

⁸ En Rodríguez, Simón. *Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975, t. 1, p. 260.

época, el venezolano Andrés Bello (1781-1865). La controversia ocurre en Chile, entre abril y junio de 1842, a través de polémicos artículos periodísticos aparecidos en el diario *El Mercurio* de Santiago. El ataque abierto y liberal de Sarmiento contra el conservadurismo castizo de Bello es transparente:

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora; pero como los de su clase política, su derecho está reducido a gritar y desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones. El torrente los empuja y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero, ¿qué se ha de hacer? Todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohinos, la agregan, y que no hay remedio, y ¡el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo!⁹.

La respuesta de Bello, autor de la conocida *Gramática de la lengua castellana* (1847) (originariamente *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*), sirve como paradigma para entender el carácter dialéctico de estas reivindicaciones: frente a las propuestas renovadoras de transformaciones lingüísticas, justificadas por la práctica popular del lenguaje, la tradición culta trata de ejercer su poder inmovilizador en nombre del purismo y del paternalismo de los dictámenes académicos:

En las lenguas, como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades (las del pueblo), como las del habla en

⁹ Apud Campobassi, José S. *Sarmiento y su época*. Buenos Aires: Losada, 1975, v. 1, p. 157.

que ha de expresarlas; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la decisión de sus leyes, que autorizarle en la formación del idioma. En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa de lenguaje los que por prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción¹⁰.

También Manuel González Prada, desde Lima, escribe en 1889 el ensayo *Notas acerca del idioma* con preocupaciones análogas. Inspirado en las teorías darwinianas, y en consonancia con Alencar y Sarmiento, afirma: “en las lenguas, como en los seres orgánicos, se verifican movimientos de asimilación i movimientos de segregación; de ahí los neologismos o células nuevas i los arcaísmos o detritus”¹¹. El pensador peruano no solo propone la transformación lingüística, sino que la realiza en su propio discurso (substituye “y” por “i”, “x” por “s” y “g” por “j”, además de formas contraídas como “desos”, “s’encastilla”, “l’altura”, etc., de acuerdo con la reproducción fonética)¹².

Alencar, Simón Rodríguez, Sarmiento y González Prada defienden apasionadamente la idea de una lengua americana, contra el conservadurismo de las academias. Los cuatro perciben de manera unánime el lenguaje como un fenómeno evolutivo, cada vez más distanciado de las antiguas metrópolis. Y de la misma manera que en la segunda mitad del siglo XIX estos ideólogos coinciden en la necesidad de una expresión lingüística americana, las vanguardias retoman esta cuestión en los años veinte. Mário de Andrade, en sus discusiones sobre la lengua y en su proyecto de la *Gramatiquinha da fala brasileira*, lleva adelante los principios que José de Alencar postulara unos cincuenta años antes. De modo análogo Borges, aunque en cierto momento se oponga al autor de *Facundo*,

¹⁰ Respuesta de Andrés Bello, “Ejercicios populares de lengua castellana”, firmado como “Un quídam”, en *El Mercurio* de Santiago del 12 de mayo de 1842 (apud Campobassi, op. cit., p. 158).

¹¹ González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1979, p. 174. Artículo redactado en 1889, fechado en 1890 y publicado en 1894.

¹² Ya en la literatura del Siglo de Oro español encontramos el uso de estas formas contraídas, como en Garcilaso de la Vega y en especial en Francisco de Herrera.

defiende en su etapa ultraísta “el lenguaje de los argentinos”, donde prevalecen los mismos postulados sarmientinos:

Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así¹³.

En el Perú, al pensar una vanguardia indoamericana, el Grupo Orkopata de Puno retoma los ideales lingüísticos de González Prada, especialmente en los artículos de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo sobre ‘ortografía indoamericana’ aparecidos en el *Boletín Titikaka* y en el vanguardismo incaico de la poesía de Alejandro Peralta¹⁴.

Una de las preguntas que merecen reflexión es saber por qué motivo justamente São Paulo y Buenos Aires reflejan con mayor intensidad esta cuestión, si las comparamos con otros centros urbanos como México, Lima, Puno, Caracas, Santiago o Montevideo¹⁵. Pienso que lo que ocurre, al menos en parte, es que la consolidación de prácticas ‘cultas’ del lenguaje, la sedimentación de tradiciones hispánicas y lusitanas y el reconocimiento de los cánones dictados por las academias entran en colapso con el aluvión inmigratorio que pasa a convertir a estas dos ciudades en verdaderas babels modernas. El cosmopolitismo avasallador, al mismo tiempo que enriquece los nuevos temas y formas propias de las vanguardias, hace que los medios culturales se plieguen a la nueva sensibilidad y da margen a una crisis de identidad que se refleja en la lucha por la renovación del lenguaje. Hay una añoranza, un deseo utópico de definir una identidad brasileña o argentina, y una de las soluciones comunes encontradas es el parricidio lingüístico de nuestros descubridores.

¹³ Borges, Jorge Luis. El idioma infinito. *Proa*, Buenos Aires, N° 12, p. 46, jul. 1925. Emir Rodríguez Monegal apunta la coincidencia de proyectos lingüísticos en *Mário de Andrade/ Borges* (São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 31-42).

¹⁴ Cf. Unruh, Katherine Vickers. *The avant-garde in Peru: literary aesthetics and cultural nationalism*. Ph. D. University of Texas at Austin, 1984.

¹⁵ Cf. la respuesta encontrada por Beatriz Sarlo, para el caso de Buenos Aires, en *Una modernidad periférica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, pp. 117-20).

El caso de la vanguardia indigenista de Puno tiene otras connotaciones. Aspira a una reivindicación de orden histórico: así como la Argentina busca rescatar su identidad en el pasado criollo, el grupo Orkopata de Puno lo hace en función de su arraigada tradición y presencia indígena.

Aunque este proceso ocurra inicialmente de forma análoga en ambos países, el tratamiento dado a las cuestiones es muy diferente. El Brasil logra una de las respuestas más creativas, a través del metalenguaje y de la parodia de su literatura de los años veinte. “Inventou-se do dia para a noite a fabulosíssima ‘língua brasileira’”, afirma Mário de Andrade¹⁶. Por su parte, Oswald de Andrade, en uno de los aforismos de su *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), afirma: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. Sin duda, una de las grandes conquistas de la Semana del 22 ha sido la introducción del lenguaje coloquial en la poesía. “A poesia existe nos fatos” es la frase que abre el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Los modernistas brasileños consiguen hacer bajar a duras penas el yo lírico del Parnaso, para adoptar una lengua considerada hasta entonces impropia para la literatura. Oswald de Andrade no pierde tiempo y transpone esta experiencia en tema poético:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
me dá um cigarro.

¹⁶ Andrade, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 244. Texto leído originariamente en el Salón de Conferencias de la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, 30 de abril de 1942, Casa do Estudante do Brasil, Río de Janeiro.

Este poema, “pronominais”, reproduce fielmente uno de los mayores problemas planteados por el uso del portugués en Brasil: la sintaxis de las órdenes y del imperativo en portugués, como en español, excluye normativamente el uso de pronombres oblicuos antes de la forma verbal. Sin embargo, en la práctica casi nadie respeta esta norma sintáctica, “pronominais” parodia esta contradicción entre las reglas impuestas por la gramática y el uso cotidiano de la lengua (“Dê-me” *versus* “Me dá”)¹⁷. El poema, verdadero recorte de la realidad con *status* poético, tiene el efecto de un *ready-made* de Duchamp. El mero desplazamiento de lo oral a lo escrito, el hecho de darle *status* poético a una situación cotidiana, automáticamente transforma al poema en parodia de la norma gramatical y de sus defensores: el profesor, el alumno y el ‘mulato sabido’.

Pero si Oswald de Andrade resuelve esta cuestión de manera creativa, especialmente en su poesía y en sus novelas de los años veinte, es Mário de Andrade quien más ha reflexionado sobre el establecimiento de una lengua brasileña, y se reafirman aquí las diferencias dionisiacas y apolíneas entre los dos autores. En carta de 1927 a Alceu Amoroso Lima, se pregunta Mário de Andrade:

Pois então não se percebe que entre o meu erro de português e o do Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada?¹⁸.

El autor de *Macunaíma*, en su última conferencia, “O Movimento Modernista” (1942), hace el balance histórico de la Semana del 22 y reconoce fraternalmente al “amigo José de Alencar, meu irmão” (p. 247). De este modo, Mário de Andrade establece una tradición que justifica la continuidad de su causa. Él enfrenta esta cuestión en muchísimos momentos de su obra y en especial en

¹⁷ Ver también poemas metalingüísticos como “vício na fala”, “o gramático”, “o capoeira” y “erro de português”.

¹⁸ Apud Pinto, op. cit., p. 151.

su copiosa correspondencia. Conocemos así mayores detalles de un proyecto nunca realizado, la *Gramatiquinha da fala brasileira*. Anunciada inicialmente como “obra en preparación” en *Clã do Jabuti*, en 1924¹⁹, Mário de Andrade afirma años más tarde, en varias cartas, que nunca tuvo intención de escribir dicha gramática, y aclara que se trataba apenas de una estrategia para llamar la atención sobre esta cuestión. Ya en pleno 1922, en su “Prefácio interessantíssimo”, afirma el autor: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. / E possui o admirabilíssimo ‘ão’”.

La idea de una lengua brasileña aparece reforzada más tarde, en el mismo Prefácio, al preguntarse: “Pronomes? Escrevo brasileiro”. Aunque el poeta paulista haya moderado con el tiempo sus posiciones radicales de los años veinte, nunca abdicó de la invención de vocablos o de la introducción de neologismos, o de ciertas formas apocopadas, como ‘para’ (en vez de “para”), y ‘si’ o ‘milhor’, en vez de ‘se’ y ‘melhor’, en consonancia con la práctica fonética. Mário de Andrade está consciente de que es un escritor culto y que, por ende, pertenece a la élite productora de la cultura; en su desilusionado balance final del modernismo, el escritor paulista afirma:

o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito (art. cit., p. 236).

Esta misma preocupación la expresó años más tarde Otto Maria Carpeaux, al comentar este proyecto de escritura brasileña y alertar sobre “o perigo de tornar-se artificialmente nativista”²⁰. En este sentido, Mário de Andrade reconoce sus limitaciones y admite no

¹⁹ Cf. nota de Pinto, op. cit., p. 156.

²⁰ Lima, Jorge de. *Obra poética*. Org. Otto Maria Carpeaux. Río de Janeiro: Getúlio Costa, 1950, p. xi.

tener como intención alterar la estructura gramatical de una lengua²¹. Siempre ha rechazado cualquier forma de regionalismo y tampoco cae en el equívoco de producir una literatura compuesta de lenguajes híbridos, donde se distancian la voz culta purista del narrador, por un lado, del habla coloquial y altamente contaminada de los personajes, por otro²². De cualquier manera, él se ha propuesto escribir ‘brasileño’, aunque más tarde deja de lado la expresión lengua brasileña para adoptar la de una lengua nacional. Mário de Andrade realiza con maestría su utopía lingüística en *Macunaíma*, a través de los efectos de desregionalización, como él mismo los denomina. La famosa “Cartas pras icamiabas”, capítulo central de la novela, representa justamente uno de los momentos más creativos del modernismo brasileño como crítica a la rimbombante retórica portuguesa. En su correspondencia con Manuel Bandeira, con quien discutió intensamente esta cuestión, explica Andrade:

Você diz por exemplo que em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos

²¹ En “O movimento modernista”, Mário de Andrade, describiéndose en tercera persona, afirma que “jamais exigiu que lhe seguissem os brasileirismos violentos. Si os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintáxico. E afirmo que o Brasil hoje possui não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáticas que lhe dão natureza característica à linguagem” (op. cit., p. 247).

²² Para la relación de Mário de Andrade con el regionalismo, consultar su artículo “Regionalismo”, reproducido en: Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 516-7. Comenta sobre este aspecto Manuel Bandeira: “Não lhe satisfazia [a Mário de Andrade] a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma hábil mistura de duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira ‘em marcha’. Abrasileirar o brasileiro num sentido total, patriarizar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, concorrer para a unificação psicológica do Brasil —tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação”, en *De poetas e de poesia* (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 14). Para las relaciones entre el narrador culto y los personajes que usan un lenguaje coloquial, consultar el estudio sobre Simões Lopes Neto hecho por Antonio Candido, en “A literatura e a formação do homem” (Separata de la revista *Ciência e Cultura*, v. 24, sept. 1972). También de Ligia Chiappini Moraes Leite el capítulo “A palavra embargada”, en *Regionalismo e modernismo. O “caso” gaúcho* (São Paulo: Ática, 1978, pp. 117-35).

italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita de agora [...]. Por enquanto o problema é brasileiro e nacional [...]. Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do norte e do sul²³.

Manuel Bandeira ve en *Macunaíma* una especie de artificialización del lenguaje, con resultados que solo se encuentran en el fenómeno de la escritura, como obra de arte, y nunca en el habla. Se pregunta el poeta pernambucano:

Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao paraense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, “fusionar lingüísticamente a desigual, desmantelada entidade nacional”²⁴.

Pasada la etapa heroica de la Semana del 22 pasamos de un planteamiento creativo de la cuestión de la lengua brasileña a una etapa más burocrática de la cultura. Mário de Andrade se encuentra al frente del Departamento de Cultura de la Prefectura de São Paulo, y organiza el Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, del 8 al 14 de julio de 1937. Irónicamente (¿o no?), tiene lugar en el Teatro Municipal, sede, quince años antes, de la famosa Semana de Arte Moderno. Entre los participantes del Congreso se encuentran Manuel Bandeira, Claude Lévi-Strauss, Cecília Meireles. Mário de Andrade es el relator oficial.

²³ Carta a Manuel Bandeira, de 1925, apud Pinto, op. cit., p. 138. Es importante en este ejemplo, especialmente para el lector hispánico, aclarar que Mário de Andrade transgrede una serie de reglas gramaticales. Se considera irregular el uso escrito de la próclisis al inicio de la frase (“Me tenho preocupado” en lugar de “Tenho-me preocupado”), la inexistente forma contraída “dantes” y “retirar eles” por “retirá-los”. Mário de Andrade opta por usar formas muy corrientes en la práctica oral del brasileiro.

²⁴ Bandeira, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. In: *De poetas e de poesia*, cit., pp. 21-2.

En una primorosa publicación de las actas, con tapa especialmente dibujada por Di Cavalcanti, nos enteramos de que la primera moción aprobada es la propuesta de un preproyecto de lengua común (“proposta de anteprojeto da língua padrão”), y que otra de las mociones sancionadas es la adopción de la pronunciación carioca como paradigma nacional del uso oral correcto de la lengua²⁵. Años más tarde, en el balance final del modernismo, Mário de Andrade confiesa un cierto sentido de derrota en su lucha por la lengua brasileña: “E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás” (art. cit., p. 244-5). Aunque en esa época ya la radio jugaba un papel fundamental en la difusión de un lenguaje común, mal imaginaba Mário de Andrade el papel que la televisión desempeñaría varias décadas más tarde. El alcance nacional de una red como la TV Globo, y las novelas brasileñas exportadas y vistas en Portugal, pasan ahora a influir en el habla lusitana: una especie de efecto *boomerang* lingüístico sobre los descubridores. De alguna manera se concreta la política de exportación que Oswald de Andrade vislumbrara en su teoría pau-brasil.

En la Argentina el debate que surge en torno de lo ‘argentino’, retoma, como telón de fondo, la gran oposición sarmientina entre ‘civilización’ y ‘barbarie’. Para los ideólogos conservadores, una lengua verdaderamente argentina debería mantener rasgos puristas y conservar las tradiciones hispánicas, conforme a las normas gramaticales de la Real Academia Española. Aun más, este español castizo debería, por un lado, alejarse de los giros del habla criolla, heredera de la literatura gauchesca, y por otro, evitar ser degradado por el clima babélico que invadió a Buenos Aires a fines del siglo XIX e inicios del XX. Irónicamente, si Sarmiento vislumbró el proceso civilizador a través de la eliminación del indio y de la importación de mano de obra europea, esta última se tornó, para la oligarquía

²⁵ *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. Entre otras cosas fue aprobada una escuela superior de arte dramático, con un curso de fonética de lengua-patrón, así como institutos de cultura, con gabinetes de fonética experimental.

argentina, un elemento casi bárbaro y altamente amenazador de sus valores tradicionales. Esta discusión llegará al máximo de su desarrollo con un caudaloso artículo de Ernesto Quesada (1858-1934), *El criollismo en la literatura argentina*, publicado en 1902, seguido de una larga y acalorada polémica²⁶. En realidad, este artículo surge como respuesta al polémico libro de Louis Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1900). El ensayo de Quesada trata de refutar el lenguaje acriollado, derivado de la tradición de la literatura gauchesca, como expresión esencialmente argentina. Además, la discusión deriva del surgimiento de una vasta producción del género gauchesco, en una época en que el gaucho ya era un tipo casi en total extinción. Esta literatura (*Santos Vega*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira* y otros textos) es la manifestación utópica de un nacionalismo que, por su parte, trata de afirmarse por oposición a España. Con la intención de contraponerse a una supuesta identidad criolla, Quesada atribuye orígenes españoles, más bien andaluces, a los giros lingüísticos considerados típicamente gauchescos. Elitista y prejuicioso, Quesada también siente verdadero horror por cualquier contaminación extranjera. Sucede que el aluvión de inmigrantes, sin posibilidad de recibir de inmediato una escolaridad en lengua española, produce idiolectos como el *cocoliche*, ítalo-español macarrónico, mezclado con expresiones criollas y de gran difusión en esa época²⁷. También

²⁶ Este texto, así como los otros que acompañan la polémica, se encuentran en *En torno al criollismo* (Buenos Aires: CEAL, 1983). Ver el importante “Estudio preliminar” del organizador de la edición, Alfredo Rubione. Fundamental también, para el estudio del tema, de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

²⁷ *Cocoliche*: “máscara que representa a un italiano acriollado”; “el *lunfardo* es la lengua orillera del Gran Buenos Aires, usada no ya solo por los ladrones, como lo fue en su origen, sino también por la gente de mal vivir, de cuyo vocabulario han pasado a la lengua común del pueblo buen número de palabras cuyo sentido especial se ha adecuado en boca de éste para otros usos”, son las acepciones que encontramos en el *Diccionario lunfardo* de José Gobello (Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor, 1975, pp. 48 y 125). Las relaciones entre el *cocoliche* de Buenos Aires y el equivalente lingüístico en São Paulo, en la literatura de los años veinte, merecería un estudio aparte. Un personaje emblemático de esta situación es Wenceslau Pietro Pietra, en *Macunaíma*. Son también importantes: de Juó Bananère (seudónimo de Alexandre Marcondes Machado), *La divina increnca*, Livro di Prupaganda da Literatura Nazionale (1924); y de Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927).

el ‘lunfardo’ representa una gran amenaza para los puristas de la lengua. Frente a estas versiones degradadas y populares del español, muchos experimentan una especie de pánico respecto al futuro de la lengua, o aquello que más tarde podría llamarse el lenguaje argentino. Miguel Cané cree, por ejemplo, que estas modalidades diversificadas del español son fruto del analfabetismo:

[...] el día que tengamos escuelas suficientes para educar a millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, el “lunfardo”, el “cocoliche” y otros “idiomas nacionales”, perecerán por falta de cultivo²⁸.

En contraposición a la corriente conservadora, se encuentran aquellos que creen en el lenguaje como una entidad dinámica, capaz de transformarse y de asimilar los nuevos tiempos. No nos extraña entonces que dos décadas más tarde la generación martinfierrista retome el asunto. En la “Carta abierta a ‘La Púa’”, de 1922, afirma Oliverio Girondo:

Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de “americana” nuestra de todos los días...

Esta afirmación resurge dos años más tarde en la propuesta cosmopolita de Martín Fierro: uno de sus postulados afirma que “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética”.

Borges no permanece ajeno a esta polémica²⁹. Al contrario, ya en su casa paterna es testigo de la presencia criolla de Evaristo Carriego

²⁸ Cané, Miguel. El criollismo. In: Rubione, *En torno al criollismo*, cit., p. 232.

²⁹ Tampoco Roberto Arlt. Entre sus *Aguafuertes porteñas*, artículos periodísticos, se encuentra “El idioma de los argentinos”, donde afirma: “lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos” (Buenos Aires: Edicom, 1979, p. 152. Texto original del 17 de enero de 1930, publicado en el diario *El Mundo* de Buenos Aires).

(a quien le dedicó en 1930 el libro de ensayos *Evaristo Carriego*) y del legendario Macedonio Fernández. Tanto uno como el otro son influencias asumidas por Borges en su ideología criolla. Cuando retorna de Europa en 1921, se agudiza en él este sentimiento de argentinidad. La distancia sin duda despertó en Borges el deseo utópico de lo argentino. Se dedica con ahinco a hacer una poesía en un lenguaje extremadamente acriollado (el “criollismo de vanguardia”, tan bien estudiado por Beatriz Sarlo)³⁰, y redacta varios ensayos teóricos sobre el polémico tema del lenguaje argentino.

Podemos distinguir claramente tres etapas en la evolución estética e ideológica del joven Borges: el ultraísmo, el criollismo y la superación de esos dos momentos. Durante su prehistoria ultraísta, representada por la época madrileña, de 1918 a 1921, Borges escribe y traduce poesía de vanguardia, de influencia acentuadamente expresionista. Cuando vuelve a Buenos Aires funda, junto con Eduardo González Lanuza, su primo Guillermo Juan y otros, el ultraísmo argentino (1922). Esta fase será rápidamente superada por el criollismo de vanguardia que predomina en su poesía y en los ensayos de los años veinte. Reconocer hoy las huellas lingüísticas de estos primeros momentos de Borges es un verdadero trabajo de arqueología. Una vez agotadas las primeras ediciones, Borges no permitió la reedición de sus tres libros de ensayos iniciales: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Muchas décadas más tarde nos reímos con el comentario de Borges:

*There is also another rather shameful book of mine called El tamaño de mi esperanza. I have spent part of my life burning copies of that book. I've paid very high prices for them. When I am dead someone will dig up that book and say that it is the best thing I have written*³¹.

³⁰ Cf. en especial “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*” (In: Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983, pp. 127-71).

³¹ En *The Spanish language in South America-a literary problem*. Décima conferencia anual en la Casa Canning, 19 de febrero de 1963. Londres, 1964, p. 10.

También su poesía pasó por una especie de autocensura o corrección normativa. En las diversas reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, Borges hace una operación de “limpieza” de los criollismos y torna el lenguaje mucho más académico y convencional. Borges no solo se ha empeñado en refutar su propio pasado, sino en trivializarlo. Al recordar el proceso de composición de *Luna de enfrente*, Borges nos recuerda lo siguiente:

I had bought a Diccionario de argentinismos and I had committed the awful mistake of working in all the words I found in the dictionary. Consequently I evoked a kind of jargon that no one could be expected to understand or to enjoy [...]. Then I made the mistake of trying to be more Argentine than the Argentines, so I wrote that book in a particular kind of jargon invented by myself (op. cit., pp. 9-10)³².

Un poco más tarde, en la edición definitiva de sus *Obras completas*, encontramos pocos residuos de este lenguaje agauchado de las ediciones originales. Solamente una edición crítica con establecimiento final de texto permitirá reconstituir la arqueología criolla de Borges³³.

En 1925 Borges publica en *Proa*, por él dirigida, el ensayo *El idioma infinito*, donde define claramente las dos políticas del idioma español en la Argentina:

Dos conductas de idioma (ambas igualmente tilingas e inhábiles) se dan en esta tierra: una, la de los haraganes galicistas

³² Una década más tarde, en la entrevista dada a Fernando Sorrentino, Borges rememora su pasado de “criollo profesional”: “La verdad es que para llegar a escribir de un modo más o menos aseado, de un modo más o menos decoroso, he necesitado llegar a los setenta años. Porque hubo una época en que yo quería escribir en español antiguo; luego quise escribir a la manera de aquellos escritores del siglo XVII que, a su vez, querían escribir como Séneca —un español de tipo latino—; y luego pensé que tenía el deber de ser argentino. Entonces adquirí un diccionario de argentinismos, me dediqué a ser criollo profesionalmente, hasta tal punto, que mi madre me dijo que no entendía lo que yo había escrito, porque ella no conocía el diccionario ese y hablaba como una criolla normal” (cf. Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974, p. 95).

³³ A pesar de las eliminaciones deliberadas de los criollismos, Borges resolvió mantener “Hombre de la esquina rosada” (1932), en *Historia universal de la infamia*.

que a la rutina castellana quieren anteponer otra rutina y que solicitan para ello una libertad que apenas ejercen; otra, la de los casticistas, que creen en la Academia como quien cree en la Santa Federación y a cuyo juicio ya es perfecto el lenguaje³⁴.

Un poco más adelante, en el mismo ensayo, Borges defiende una actitud transformadora frente a la lengua: “Lo grandioso es amillobar el idioma, es instigar una política del idioma”. Un año más tarde Borges publica el libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza* (1926), cuyo artículo de apertura lleva el mismo título. Las líneas iniciales representan un ostensible anticosmopolitismo, una toma de posición en que el criollismo es encarado como un valor diametralmente opuesto a la cultura europea. Pero Borges, al referirse a la Argentina, no deja de reconocer que “tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno”, y clasifica dos tipos de desterrados y nostálgicos: los gringos, con los cuales “no habla [su] pluma”, y los gauchos³⁵. Solo que el autor de *Fervor de Buenos Aires* es consciente de que en la Argentina del siglo XX el gaucho ya no existe, y ‘hoy es palabra de nostalgia’. Tal vez sea por eso que el lenguaje deliberadamente agauchado del ensayo sea la manera ideada por Borges de luchar contra la historia y recrear su mitología gauchesca. Si por un lado Borges coincide irónicamente con Sarmiento en la tentativa de renovar el castellano, de aproximarlos a la oralidad (*oralidad*, escribiría Borges en aquella época), por otro, tiene una actitud antisarmientina por excelencia, y no le falta coraje para llamar al autor de *Facundo* “norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo”. Esto no quiere decir que Borges opte por la barbarie y mucho menos por el concepto sarmientino de barbarie. Anclado en la historia, el escritor argentino se siente en el límite de dos épocas, entre la herencia de una cierta tradición gauchesca y las señales

³⁴ *Proa*, Buenos Aires, 12 jul. 1925, p. 43.

³⁵ Este artículo es importante en la medida en que también muestra el conocimiento y las preocupaciones de Borges respecto a la historia y la política argentinas. Fue escrito en 1926, cuando resolvió apoyar la candidatura a la presidencia de Hipólito Yrigoyen, a quien menciona elogiosamente en el artículo citado.

irreversibles de la modernidad, de la cual él incluso había sido promotor años antes, en la fundación y difusión de la vanguardia ultraísta. Borges sabe que su tarea es restaurar signos de la historia, de una historia que pertenece cada vez más al universo de las letras y de las leyendas. De ahí esta pregunta poética y retórica al mismo tiempo:

¿Dónde estará (repito) el malevaje
Que fundó, en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones
La secta del cuchillo y del coraje?

Todavía en *El tamaño de mi esperanza*, el deseo de una expresión o de un lenguaje parece ser mucho mayor que la empobrecedora realidad circundante. Borges menciona la “esencial pobreza de nuestro hacer” y afirma que “nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga”. Un año más tarde, en 1927, Borges retoma la cuestión en una conferencia titulada “El idioma de los argentinos”, en la que nuevamente define el carácter dinámico de la lengua, al oponerse a la rigidez y a las fórmulas de la academia. Tampoco esconde su desagrado frente al “lunfardo”, al definirlo como “jeringoza ocultadiza de los ladrones” y “lengua especializada en la infamia”. Así como Mário de Andrade en la misma época pretende reducir las distancias entre el lenguaje hablado y la escritura, Borges tiene plena conciencia de estas diferencias:

[...] el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad³⁶.

La última etapa niega los dos ciclos anteriores. En “Nuestras imposibilidades” (1931), artículo que abre el libro de ensayos *Discusión*

³⁶ El ensayo formará parte, el año siguiente, del tomo con el mismo título, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, pp. 163-83). Citamos por la edición: Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo. *El idioma de los argentinos y El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña del Giúdice, 1952, p. 25.

(1932), Borges emprende una crítica feroz a lo que él llama irónicamente ‘el argentino ejemplar’. Ya no nos habla de un pasado gaucho, ni de héroes míticos. Al contrario, Borges, al enfrentar el presente, trata de definir el carácter nacional argentino, y al porteño en especial, pero lo hace a contrapelo, como el propio título del ensayo ya lo indica. En el “Prólogo” a *Discusión* Borges define el libro como “un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos” (p. 9). Al alejarse ahora de las cuestiones específicas del habla argentina, Borges desarrolla en este ensayo elementos definitorios del carácter argentino, ya sutilmente sugeridos en “El tamaño de mi esperanza”. Al crear neologismos como inargentino o incuriosidad, Borges denuncia la xenofobia, la intolerancia, los prejuicios y el machismo de su país, representado, entre otros ejemplos, en el orgullo del malevo por su papel activo en la práctica de la sodomía³⁷.

Además de ver ahora a lo criollo sin el entusiasmo anterior, y como un fenómeno lingüístico, Borges solo admite la existencia de la figura épica fuera de la Argentina:

El criollo actual —el de nuestra provincia, a lo menos— es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar [...]. El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado —verbigracia, en los departamentos del norte de la República Oriental [del Uruguay]³⁸.

Aunque no lo exprese abiertamente, lo que Borges quiere denunciar es el carácter artificial, elitista y distante de la realidad criolla. En el ensayo sobre el español en América del Sur, escrito originalmente en inglés, Borges afirma:

³⁷ “En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo —porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la *viveza*, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren”, comenta Borges (“El idioma...”, cit., p. 17).

³⁸ Id., *ibíd.*, p. 12.

*That poetry was not written by gauchos. It was written by men, city men, who had lived with the gauchos, who understood them and who could speak as if they were gauchos without undue affection*³⁹.

Lejos del fervor criollista, y con más de sesenta años de edad, Borges confiesa: “*When I write I do not think of myself as an Argentine or as a Spaniard: I write in order to be understood*” (ibíd.).

Otra de las utopías lingüísticas de las vanguardias de los años veinte es la ortografía indoamericana de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo. La finalidad de esta escritura no se limita a una actualización del lenguaje escrito de acuerdo con los usos orales vigentes. Al contrario, es un proyecto que rescata del pasado indígena la dimensión oral del quechua y del aymará. El proyecto se inspira sin duda en la ya mencionada ortografía fonética de González Prada. Este trabajo será publicado con el título de *Alfabeto syentifiko keshwa-aymara*, escrito junto con Julián Palacios en 1914⁴⁰. Pero será dentro del contexto de la sorprendente revista de vanguardia de Puno, *Boletín Titikaka* (1926-1930)⁴¹, donde Chuqiwanka Ayulo encontrará un espacio apropiado para divulgar y desarrollar su teoría. En realidad se trata de una serie de dos artículos, bajo el mismo título de “Ortografía indoamericana”⁴². El primero se limita a una nota editorial, publicada en la primera página del *Boletín* (17 de diciembre de 1927):

³⁹ Id., ibíd., p. 13.

⁴⁰ Chuqiwanka Ayulo, Fransisqo. *Alfabeto científico keshwa-aymara*. Con la colaboración en aymara de J. Palacios R. Puno: Tip. Fournier, 1933. Anticipación de este trabajo aparece por primera vez en *La Escuela Moderna. Revista Mensual de Pedagogía de la Escuela Normal de Varones de Lima*, julio. 1914.

⁴¹ Cf. la bibliografía de Rodríguez Rea, Miguel Ángel. Guía del *Boletín Titikaka*. Hueso Húmero, Lima, N° 10, p. 184-204, jul./oct. 1981, y N° 11, p. 140-59, oct./dic. 1981.

⁴² *Boletín Titikaka*, N° 17, p. 1, dic. 1927, y t. 2, N° 25, pp. 1-2, dic. 1928, en forma de carta dirigida a Gamaliel Churata [Arturo Peralta]. Para mayores informaciones sobre esta revista y el Grupo Orkopata de Puno, ver: Wise, David. Vanguardismo a 3.800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, N° 20, p. 89-100, 1984, y Unruh, Vicky. El vanguardismo indigenista de Alejandro Peralta. *Discurso Literario*, v. 2, pp. 553-66, primavera 1987. Gracias a la generosidad de Vicky Unruh en la cesión de fotocopias del *Boletín* me ha sido posible desarrollar este tópico.

EDITORIAL TITIKAKA —syendo la K una letra ejsotiga en el qastellano los idyomas keshwa o inqa i aymara la an adoptado para rrepresentar un sonido gutural elemental propyo arto frecuente en sus palabras pronunsyada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano sijnifiqa RROQA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoryal! parodyando podria desirse qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroqa de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso.

i lwego si por asosyasyon de ideas rreqordamos la ermosa leyenda de MANQO KAHPAJJ i MAMA OJJLLO la apoteosis de la pareja indya de la pareja umana salyendo de las pristinas awas del titikaka en dibina misyon sibilisadora de la primitiba MADRE AMERIQA es indudable qe ese nombre es aun mas qomprensibo

bien pwes —la editoryal titikaka bajo la direjsyon de jobenes de ideales ampliamente umanos qe son los mas grandes ideales de la epoka i quyo BOLETIN es ya una rebelasyon biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas— keswas [sic] i aymarass de la rrejyon —desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su kultura propya con el peryodiko i el libro propyos.

Este ejemplo es más que representativo de la ortografía fonética propuesta por Chuqiwanaka Ayulo. En realidad estamos frente a un lenguaje verdaderamente mestizo, donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano contaminado por las lenguas precolombinas. “El lengwaje onomatopéyqo es el más ideofonétiqo natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografia bangwardista”, afirma el autor en el

⁴³ El segundo texto es una carta dirigida a Gamaliel Churata, uno de los directores del *Boletín Titikaka*, fechada el 22 de diciembre de 1927. Es interesante transcribir parte de la nota introductoria, para ver la función censora de la editorial: “Chuqiwanaka la escribió con supresión absoluta de mayúsculas y puntuación, dando con ello una prueba de la admirable agilidad de su espíritu dispuesto siempre a todas las algazaras de la juventud. Hémosle puesto puntuación y mayúsculas, con el deseo de facilitar su comprensión por todos” (Ortografía Indoamericana. *Boletín Titikaka*, p. 1, dic. 1928).

segundo texto publicado en el número de diciembre de 1928⁴³. En este artículo Chuqiwanqa Ayulo hace una descripción detallada de los usos ortográficos, en esta tentativa de aproximación de la oralidad a la lengua escrita: “no ablamos como nwestros abwelos, pero sí segimos esqribyendo qomo ellos”.

Los proyectos lingüísticos tratados hasta ahora reflejan un deseo que se circunscribe dentro del campo de lo posible, de lo realizable, lo que de cierto modo limita la dimensión utópica soñada. Me refiero a los programas aquí descritos, que van de Simón Rodríguez a Mário de Andrade. Varias modificaciones ortográficas fueron llevadas a cabo, aunque hasta hoy ni una de ellas realizó plenamente las formulaciones postuladas por los promotores de estos cambios en el siglo XIX y retomadas posteriormente por las vanguardias⁴⁴. En la medida en que las propuestas renovadoras del lenguaje se basan en experiencias orales circundantes, hay una circunstancia empírica y pragmática inherente. La meta común es oxigenar el portugués y el castellano (conforme a la propuesta martinfierrista); “mejorar” estas lenguas a través de la simplificación de las normas de la escritura, vincularlas a una tradición de carácter nacionalista. Pero hay motivaciones que marcan las diferencias entre los diferentes programas. No se trata solo de una cuestión de regionalismos específicos, sino de contextos históricos diferenciados. Son los así denominados campos intelectuales en sus especificidades. Esto justifica que en el Perú la subversión del lenguaje tenga un substrato indígena y que en la Argentina se defina en relación con lo criollo o con lo gauchesco. También el *cocoliche* y el ítalo-portugués se basan en estas mismas premisas.

Quiero detenerme en uno de los lenguajes imaginarios, cuyo eje

⁴⁴ Este fracaso ya es palpable en el siglo XIX. Afirma Ángel Rama al respecto: “Todas las reformas ortográficas que inspiró el espíritu independentista, fracasaron. Al cabo de los años dieron paso a la reinstauración de las normas que impartía la Real Academia de la Lengua desde Madrid. Este fracaso, más que lo endeble del proyecto y en ocasiones su nimiedad, delata otro mayor: la incapacidad para formar ciudadanos, para construir sociedades democráticas e igualitarias, sustituida por la formación de minoritarios grupos letrados que custodiaban la sociedad jerárquica tradicional” (Rama, *La ciudad letrada*, cit., p. 64).

de deseo se proyecta, no hacia lo plausible, sino hacia lo irrealizable. Se trata de la panlengua y el neocriollo de Xul Solar (seudónimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1961). La complejidad, lo inusitado de las reglas de composición y el alto nivel de abstracción conjetural convierten este proyecto en una utopía, en el verdadero sentido de la palabra: algo pensado hacia el futuro, en dirección a un tiempo y un espacio inexistentes (*u* = ningún, *topos* = lugar), aunque América Latina funcione como *locus* ideal para la realización de esta utopía. En el artículo “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”, la crítica Naomi Lindstrom justamente llama la atención sobre este aspecto: “Precisamente por carecer de inteligibilidad, el neocriollo entusiasmó a Macedonio Fernández, quien festejó públicamente a Xul Solar como el creador de un ‘idioma de incomunicación’”⁴⁵. También Alfredo Rubione apunta esta particularidad:

Tal vez convencido de la inutilidad de sus obras, [Xul Solar] no hizo otra cosa que exponer lúdicamente fantasías. Pero juegos en los que tendía a completar, reparar o mejorar la realidad⁴⁶.

¿Pero quién era Xul Solar? Un hombre en cuyos universos utópicos se encuentran casi todos entre los límites del misticismo, de la metafísica, del álgebra y de la función poética. Así se autodefine el creador de la “panlengua”:

Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible

⁴⁵ Lindstrom, Naomi. El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar. *Texto Crítico*, México: Universidad Veracruzana, 24-25, p. 244, ene./dic. 1982.

⁴⁶ Rubione, Alfredo. Xul Solar. Utopía y vanguardia. *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 29, pp. 37-9, abr./jul. 1987.

en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces, de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués⁴⁷.

Xul también se considera “catrólico”: *ca*: cabalista, *tró*: astrológico, *li*: liberal, *co*: coísta o cooperador⁴⁸.

Más reconocido por su fascinante trabajo como pintor, debemos aquí limitar el foco de nuestro interés en la utopía lingüística de Xul Solar. La base de su “panlengua” se compone de textos poco conocidos, la mayor parte de ellos inéditos, declaraciones esporádicas y publicaciones fragmentarias en las limitadas y fugaces revistas de vanguardia. A diferencia de los proyectos tratados anteriormente en esta introducción, Xul Solar propone un lenguaje universal, capaz de barrer, en pleno auge del cosmopolitismo bonaerense, con las fronteras babélicas de los idiomas. Así como el esperanto, la “panlengua” contiene una ideología de confraternización y universalidad. En Xul se perfila un deseo edénico, un retorno al mito de la comunicación entre los hombres a través de un lenguaje único, una especie de ur-lengua. Como lo apuntara bien Alfredo Rubione:

Es una utopía con un fuerte contenido religioso, variante del mito de Babel. Pero aquí la torre maldita era Buenos Aires. Espacio del pecado en la que Xul pudo revivir la mezcla y el

⁴⁷ En *Mundo Argentino*, 5 ago. 1951, apud Rubione, art. cit., p. 37. Para una versión detallada del funcionamiento del “panjuego”, o los títeres, o el proyecto de reforma del piano, o su tarot particular, cf. Svanascini, Osvaldo. *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 15-6, 35-36.

⁴⁸ Cf. Svanascini, op. cit., p. 36.

⁴⁹ Rubione, art. cit., p. 39.

caos. ¿Qué otra cosa podía hacer que no fuera intentar una lengua adánica?⁴⁹.

No existe una formulación sistemática de la “panlengua” de Xul, y el carácter innovador de su autor difícilmente le impondría una forma definitiva a este lenguaje. De cualquier manera, hay, sí, algunos elementos que se pueden destacar. Con los reformadores del lenguaje tratados anteriormente, tiene en común el énfasis en la fonética, a través del uso de formas contraídas (“interpon’entre”), o la eliminación de ciertas consonantes finales, frecuentemente ausentes en el lenguaje oral (“disimilitú”, “ciudad”). También el uso de formas fonéticas como “qe”, o la “i” (en vez de la “y” griega), semejantes a las pensadas mucho antes por González Prada y empleadas constantemente por Mário de Andrade. La aglutinación, como solución para disminuir la redundancia y buscar la síntesis, fue una de las propuestas de la panlengua. Formas como “lakermiru”, equivalente de “la miró cariñosamente”, o “lakiermirú”, “la miró porque quiso”, son constantes del lenguaje de Xul⁵⁰. En un raro momento de didactismo, encontramos entre las escasas notas del escritor el “Apunte de neocriollo”, con la siguiente glosa:

Xu: su dellos (shu); Sür: sobre, super; G’ral: en general; Man: humano; Chi: chico; Cir: circun; Bau: edificio, constru’; Plur: plural, múltiple; Pli: complíquido, complejo; Dootri: en otra parte; Bria: mundo almi; per: qe dura, continuo. Fon: fónico, qe suena; Kin: kinético, qe se mueve, maquina; Pir: de fuego, de ardor; Pun: de punición; C’len: caliente, de calor, térmico; Sui: especial, a su modo; Tro: trop, demasiado; Epi o ‘pi: encima; Tun (de tum latín): temporario, provisorio; Je (de ge, ant. esp.): se impersonal (fr. on) indica supresión; In’ final: ando, endo. Todo participio pas, termina en -ido ho -io. Ej.: pasio, mirio⁵¹.

⁵⁰ Para un análisis detallado de su lenguaje, sea en la poesía como en su prosa poética, ver el texto de Naomi Lindstrom citado.

⁵¹ Publicado en la revista *Azul*, año II, N° 11, ago. 1931 (escrito el 11 de septiembre de 1925), apud Svanascini, op. cit., p. 14.

Este texto se publica en la misma época en que Huidobro está terminando *Altazor*. Este gran poema épico evoluciona hacia la ase-mia; por su parte, el universo de Xul, aunque enigmático, es alta-mente semantizado. En esta época todavía oímos repercusiones de las “jitanjáforas” de Mariano Brull, cuyo carácter lúdico se aproxi-ma al texto de Xul en efectos sonoros, pero se distancia en cuanto estructura significativa. En el caso de Borges los vínculos con Xul son directos y aún están por ser estudiados. Borges y Xul fueron grandes interlocutores, hecho que Borges nunca dejó de recono-cer. El autor de *Ficciones* admite inclusive la influencia de Xul en la formulación de su utopía criolla, conforme a la frase-homenaje que encierra “El idioma infinito”: “Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa”. Tampoco es difícil reconocer en el inventor de la “panlengua” un precursor de Oliverio Girondo, especialmente el Girondo de *En la masmédula*. Solo que, a diferencia de Xul, Girondo, en los años cincuenta, no piensa el lenguaje poético en términos de una utopía, sino en la dimensión mítica del poema como objeto estético⁵².

CUADRO

2 cosas	busca	el	OYENTE	en el discurso	HABLADO
Y 2	-	el	LECTOR	en el -	ESCRITO

El OYENTE

El LECTOR

fraseología lójica <i>que le haga</i> <i>que lo haga</i> SENTIR PENSAR	fraseografía logografía <i>que le distinga</i> <i>que le distinga</i> los SENTIMIENTOS los PENSAMIENTOS
--	---

La EXPRESIÓN
pide

al orador ORTOLOJIA	al Escritor ORTOGRAFÍA
------------------------	---------------------------

El ESTILO	para el <i>Oyente ó Lector</i>	instruido debe ser	AFORISTICO
	Para el - -	no instruido - -	DIDÁCTICO

Opinión del autor sobre la LIBERTAD de IMPRENTA
Solo dos especies de hombres abren libros
los Curiosos y los Críticos *y en cada especie hay dos variedades*

CURIOSOS que desean
aprender para saber son Estudiantes

CURIOSOS que leen para
saber cuánto se escribe son Filólogos

CRÍTICOS que buscan en los escritos *lo que les conviene* son Compiladores

CRÍTICOS que leen para

Juzgar de las ideas
 de método
 del modo y de las consecuencias de las obras son Filósofos

La influencia del JENIO en las acciones
se ha llamado FATALISMO
porque
el entendimiento obra sobre las Percepciones
y porque

las Sensaciones son conformes

á la naturaleza
y al Estado
de los Sentidos

no se formarían
diferentes Ideas
de un objeto invariable

si

los Sentidos en todos
fueran los mismos, y
constantes en sus funciones

La mayor FATALIDAD del hombre
en el ESTADO SOCIAL
es NO TENER con sus semejantes

(Rodríguez, Simón. Obras completas. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975. t. 2.)

Bibliografía

- Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.
- Borges, Jorge Luis. *The Spanish language in South America: a literary problem*. Décima Conferencia Anual en la Casa Canning, Londres, 1964.
- Morse, Richard. A linguagem na América. In: *A volta de McLuhanáima*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Orlandi, Eni Pucinelli (org.). *Política lingüística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988.
- Pinto, Edith Pimentel. *O português no Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978.
- Rama, Ángel. La ciudad escrituraria. In: *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez, Simón. *Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1975.
- Rosenblat, Ángel. *Las generaciones literarias argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*. Buenos Aires: Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1960.
- Rubione, Alfredo (org.). *En torno al criollismo*.

LAS DOS TENTACIONES DE LA VANGUARDIA

Noé Jitrik

Argentina. Profesor de las universidades de Buenos Aires y Nacional Autónoma de México. Investigador principal del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de Argentina. Obtuvo el Premio Villaurrutia (México) en 1981. Obras principales: *Procedimiento y mensajes en la novela* (1962); *El fuego de la especie* (1972); *Las contradicciones del modernismo* (1978); *La memoria compartida* (1983); *Los dos ejes de la cruz* (1985); *La vibración del presente* (1987); *El balcón barroco* (1989). Historia e imaginación literaria (1995); *Los grados de la escritura* (2001).



Primer encuadre de una opción

Con una intención indudablemente sarcástica, Juan Larrea relata la fuga de Huidobro de Chile, en 1928; disfrazado, pero en un coche con chofer, espera que salgan las niñas de una escuela y cuando divisa a la que inspira su acto de arrojo, la mete en el vehículo y huye en un doble rapto —de amor y de persona—, atravesando la Cordillera hasta llegar a Europa donde comienza otra etapa de su vida de poeta¹. Gesto surrealista, se dirá; tiene, no obstante la

¹ Larrea, Juan. Huidobro en vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 106-7, ene./jun. 1979.

moralina con que Larrea hace la narración, un alcance perturbador, es un desafío que no asombra en un poeta que desafió muchas otras convenciones. Pero el gesto no adquiere toda su significación si no se lo coteja con lo que, sabido por todo el mundo, cuenta Emir Rodríguez Monegal a propósito de Neruda quien también huyó de Chile, en 1949, también disfrazado, atravesando los Andes pero a caballo; en sus alforjas no llevaba una doncella sino los originales de *Canto general* y desaforado como Senador Nacional escapaba de la policía de González Videla². Dos textos fundamentales salen de esos viajes: *Altazor* y *Canto general*.

Para algunos, la grandeza de la situación de Neruda reduce a términos individualistas y pequeño-burgueses la fuga de Huidobro; se diría que a primera vista así es o así resulta pero también podría verse en los dos episodios las dos vertientes de la tentación histórica de la vanguardia: por un lado, el gran gesto teatral individual, incluido el toque futurista del automóvil, carente de dimensión política y, por el otro, el duro camino político, con el matiz criollista del caballo, de sentido histórico, el poeta no solo como vate sino como actor, no solo como elemento disruptivo en el exclusivo campo del código sino también como ejemplo viviente de una función de la poesía.

Sin embargo, es muy probable que esta polaridad sea falsa o que, así expuesta, falsee los hechos en el sentido de que si bien la situación nerudiana tiene sin duda un sentido unívoco —el poeta que además es político, el político que al escapar se lleva su obra poética—, la de Huidobro indirectamente no se le opondría en la medida en que el secuestro de Ximena supuso un claro enfrentamiento social y familiar, un acto de ruptura congruente con la idea que el poeta tenía de la proyección trascendente de la poesía, semejante a la que podía tener Neruda y muchos otros poetas que hablaban de política en sus poemas o que la hacían de un modo u otro concretamente.

En suma, ese paralelismo nos conduce al centro de un tema del

² Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1967.

que la experiencia de la vanguardia no podría disociarse: o bien la vanguardia, en cuanto su textualidad aspira a organizarse en torno a un propósito de autorreferencialidad, es un 'en sí', inmanencia pura, mundo de signos cuyos significados excluyen ciertos referentes muy privilegiados, o bien, porque se propone modificar algo del exterior —incluso la vida toda, según lo indica la tradición rimbaudiana— deviene política, asume la política, lleva el término que la designa hasta (presumiblemente) sus últimas consecuencias semánticas.

Debo empezar por declarar que no creo en una oposición de estos alcances, aunque hay que admitir, también, que la polarización es usual y se presenta con frecuencia en términos valorativos: la opción política es enaltecida, la opción artística es escarnecida o retaceada. Sin embargo, yo tendería a pensar que en ciertos momentos los gestos de la vanguardia, o de ciertas vanguardias, deberían ser mirados como significantes de significaciones mayores, no reducidamente; si eso se hiciera, no resultaría forzado ni arbitrario sostener que los estridentistas mexicanos, que nunca hicieron ninguna alusión a la Revolución Mexicana, se sintieron no solo productos de ella sino sus más directos y lógicos y necesarios exponentes. Si se acepta esta posibilidad de considerar las dos vertientes de la vanguardia aparece un nuevo tema, el de los equívocos de lo explícito, que no es el mejor camino para comprender los procesos sociales en sus múltiples planos; por el contrario, lo explícito suele confundir las relaciones y no deja ver la trascendencia de los sistemas operacionales.

De todos modos, admitir las polarizaciones implica, en sí mismo, pagar un tributo a lo explícito y tiene como consecuencia definir la politicidad por lo que se dice políticamente, no por lo que, mediante un proceso cualquiera, se configura como politicidad³. En suma, según ese modo de ver polarizado, el negrismo caribeño sería

³ Jitrik, Noé. Literatura y política en el imaginario social. In: *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988.

vanguardismo político y, dentro de él, más político sería el negrismo cubano que el puertorriqueño porque se configura como poesía de denuncia que del vanguardismo solo conserva algunos mecanismos expresivos o, en el mejor de los casos, constructivos; precisamente, invirtiendo los términos se podría decir con más rigor que el negrismo puertorriqueño se constituye ‘desde’ una experimentación típicamente vanguardista que, porque la experimentación tiene un indudable y activo principio político, deviene negrismo, cambia de índole sin que lo conceptual directamente explicitado sea el determinante de tal mutación. Es claro que la inflexión populista en la que cae aísla a sus practicantes, en especial Luis Palés Matos, de lo que se suele considerar vanguardia política cuando se habla de vanguardismo, a saber un contenidismo marxista, marxistoide o izquierdo-anarquista en términos generales y previsibles⁴.

Autorreferencialidad o política

Hay una historia de las relaciones entre estas dos vertientes; su formulación es diversa en las vanguardias latinoamericanas de modo que el mapa, sobre todo sus fronteras, es difícil de trazar; además, esa historia paga tributo al modo de ver o a la experiencia europea, la hereda; en tal sentido, si el surrealismo francés, por ejemplo, manifestó una vocación política concreta hasta poco después de 1945, en la perspectiva de Breton, de la que las conversiones de Aragon y Éluard serían una expresión exasperada y separatista, renunciando a esa dimensión posteriormente (lo que implicó una potenciación hasta grotesca, en la figura de Dalí, de la otra vertiente), el segundo surrealismo argentino, que nace por los años cincuenta y se agrupa en torno a la particular inflexión que le otorga Girondo, omite aquel pasado político y se presenta a sí mismo como descargado de

⁴ Hernández Aquino, Luis. *Nuestra aventura literaria*. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1980.

cualquier obligación a ese respecto⁵. Un poco antes, durante la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, se había producido tanto en Europa como en América, una cierta reconciliación entre quienes habían seguido esas líneas opuestas pero posteriormente las diferencias volvieron a acentuarse aunque ya no en razón de los postulados vanguardistas sino por la interferencia de nuevos planteamientos que reformulaban los antagonismos en términos más constantes⁶. Un ejemplo de actividad en ese sentido: Octavio Paz, que, cuando joven, surrealizante o atraído por el surrealismo, estuvo en España durante la guerra, empezó a sostener en los últimos años la idea de que la poesía excluye en su lenguaje a la “ideología”, haciéndose cargo, quizás, aunque con otra orientación, de las precisiones de Sartre a propósito de los lenguajes más o menos adecuados para canalizar el “compromiso”⁷. Pero, para hablar de la reconciliación, es bueno recordar el episodio de la visita de Breton a Trotsky en México; este había sostenido siempre, como vanguardista político, la necesidad de un arte social, aquél entendía que el arte transcurría por otras regiones pero, como entendía que eso mismo podía tener su cuota de politicidad, halló que debía acercarse a Trotsky, quien a su vez bajó el nivel de radicalismo de sus convicciones⁸.

En qué consiste la textualidad vanguardista

El mapa de las relaciones entre las dos vertientes es, por cierto, de difícil trazado pero, además, todo intento de dibujarlo se hace confuso por razones intrínsecas, a saber en y desde la textualidad vanguardista, es decir en la materia misma. Para empezar a razonar sobre este punto el primer problema que hay que considerar

⁵ Ver la revista *A Partir de Cero*, c. 1950; reunía a Aldo Pellegrini, Oliverio Gironde, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco y otros.

⁶ Ver Gironde, Oliverio. *Nuestra actitud frente al desastre* (c. 1943).

⁷ Ver Revista *Vuelta*, México, en especial de 1980 en adelante.

⁸ Ver Deutscher, Isaac. *Trotsky, el profeta desarmado*. México: Era, 1969, p. 387 ss.

es este: ¿debe entenderse por “textualidad vanguardista” solo los poemas, cuentos, novelas, ensayos, etcétera? ¿O hay que incluir en ese recipiente también a los ‘manifiestos’, de que los vanguardismos han sido tan fecundos y pródigos? Dicho de otro modo, ¿son los manifiestos tan solo metalenguaje respecto de los textos que anuncian o promueven o son también lenguaje-objeto? ¿Es diferente el alcance literario de unos u otros o existe un continuo discursivo entre ambos campos?

Frente a este elenco de preguntas habría, rindiendo tributo a la historia de las vanguardias, que responder afirmativamente a la última, lo que lleva a un gesto hermenéutico complicado puesto que, arbitrarios y todo, agresivos y sinópticos, los manifiestos están regidos por un movimiento declarativo y explicativo, en última instancia racional, así sea por la sintaxis, mientras que los ‘textos-producto’ (poemas, narraciones u otros fragmentos textuales) son directamente el resultado de los principios productivos indicados en aquéllos; la dificultad reside en que los aparatos interpretativos tienen que funcionar de otro modo o bien ser francamente diferentes⁹.

El punto queda sin solución, acaso como expresión de deseos o bien como un “no puede ser que no exista un continuo textual” entre los dos tipos de organización textual pero “es muy difícil determinarlos”. Aumenta la dificultad el hecho de que lo usual es tomar de los manifiestos el pensamiento poético de las vanguardias, como si la congruencia entre los principios y los resultados no fuera algo discutible, como si la intencionalidad no fuera tan solo un presupuesto o un punto de partida sino, necesariamente, un recipiente del que se deducen fórmulas de acción. Ahora bien, volviendo a la zona de conflicto, se diría que no hay casi manifiesto que no asuma la dimensión o la perspectiva política de la vanguardia o, por lo menos en América Latina, su perspectiva cultural o histórica; simultáneamente, lo más frecuente es que los textos oculten tal

⁹ Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1987 (Avanguardia Storiche, 10).

dimensión o, como creemos nosotros, la operen en otro plano o en otro sentido. Esto es bien evidente en el caso del estridentismo mexicano pero existen también las excepciones: el negrismo cubano sería una de las más notorias.

Cierto modo de estrategia

Es en la palabra ‘vanguardia’ misma donde se origina esta hipótesis de las dos vertientes. La palabra, se sabe, es de prosapia militar lo cual implica un residuo semántico ligado a una idea de iniciativa, de arrojo, de acción o de proceso; de acuerdo con ese matiz, o determinado por él, ser de vanguardia supone para todas las formulaciones una decisión respecto de un conflicto y, correlativamente, métodos, sistemas o estrategias para enfrentarlo y derrotar a quienes sustentan en el conflicto una posición de fuerza adversa. Tanto es así que cuando surgen las primeras decisiones de vanguardia en el campo artístico y literario, también se dan formulaciones que revisten un carácter homológicamente vanguardista, equivalente del concepto de revolución; así como surgen grupos que deciden alterar el horizonte de formas y conceptos artísticos surgen pequeños grupos o subgrupos dentro de grupos mayores que intentan arrastrar a estos últimos a modos de acción que esos grupos mayores no intentaban ni querían asumir: los bolcheviques dentro de la social democracia, los trotskistas dentro de los bolcheviques, los guerrilleros dentro de partidos políticos masivos, etcétera.

En un comienzo, los procesos de configuración de las respectivas estrategias se dan por separado; el ingreso a la escena del arte de un concepto geométrico, como elemento disolvente de la convención de representación, ya sea directa —realismo—, ya indirecta —impresionismo—, desencadena una oleada de propuestas endoartísticas, fundamentalmente el cubismo, sostenidas al poco tiempo mediante la idea o el sentimiento, como ocurrió en la época romántica, de una crisis de la civilización o de la cultura occidental;

esta confluencia de los dos órdenes tuvo expresiones de carácter positivo y aun diría eufórico optimista —futurismo— y también negativo y hasta maníaco-depresivo pesimista. Dada, expresionismo, etcétera. En ese deslizamiento entre euforia y depresión que está recorrido por un corrosivo desfallecimiento de la legitimidad, las vanguardias políticas, que poseen o pretenden poseer una gran claridad de formulación o de propósitos, fascinan y aun someten a las vanguardias artísticas poniéndolas en situación de discurrir sobre su sentido en los términos propios de las vanguardias políticas acerca de lo que era el sentido; por eso, quizás, los futuristas rusos se hacen bolcheviques y los italianos fascistas; por eso, diversos exponentes del vanguardismo latinoamericano (Borges incluido) entonan loas a Lenin o descubren a la clase obrera en países en los que existía tan solo embrionariamente, o por lo menos precariamente; eso explica, por fin, cómo ciertos vanguardistas espontáneos y solitarios, como Vallejo, terminan por abominar del vanguardismo europeo en virtud de incitaciones marxistas, y otros, como Mariátegui, se internan decididamente en el marxismo postulando que ese es el verdadero camino de la vanguardia y no las atrabiliarias construcciones de la poesía cubista o espacializante o hermética.

Y si este razonamiento es especialmente válido para Europa vale también para América Latina donde se dan igualmente espectaculares transcripciones, como las que acabo de indicar; más interesante es, sin embargo, que haya surgido en América Latina un orden de interpretación propio, a veces más complejo que los que se registran en Europa. Vale la pena detenerse, a propósito, en lo que podemos llamar la acción Huidobro; el poeta, uno de los exponentes más notorios de la vertiente artística, establece, entre manifiestos —los numerosos en los que define el creacionismo— y poemas —muchos de los cuales tienen referentes modernos del tipo del ‘avión’ (*Ecuatorial* entre otros)— por un lado una crítica bien definida al modernismo, dirigida a dar cuerpo, por oposición, a una estética y, por el otro, una visión del mundo como caída, como colapso, como vejez, como clausura. Es probable que exista coherencia entre

ambos objetivos; también que su signo sea político en un sentido amplio, filosófico; si es así, no es de extrañar que, en lo individual, haya combatido en la Segunda Guerra Mundial y que, del mismo modo que lo hicieron quienes, como Neruda, Alberti y Guillén, introdujeron explícitamente en los poemas los temas bélicos desde una perspectiva prosoviética, haya adherido al Partido Comunista Chileno.

El caso del vanguardismo puertorriqueño tiene quizás otras facetas; surge no como agresión a un sistema literario o para promover ciertos valores modernos de civilización sino *sobre* un generalizado sentimiento de desaliento y de desconcierto cultural engendrado en la isla a causa de la invasión norteamericana que suspendió, por lo menos, la continuidad cultural española sin reemplazarla claramente por nada; se podría decir que desde 1898 hasta que Lloréns Torres formula sus curiosas teorías ‘pascalistas’ y ‘panedistas’ —que algunos consideran el primerísimo momento vanguardista—, los intelectuales están atrapados por una indecisión vinculada a una idea de identidad, que luego se irá orientando hacia el ‘nacionalismo’¹⁰; sobre esa base teórica, estimulante y prometedora de un cambio, el ‘diepalismo’ posterior, que reafirma esa incipiente voluntad de acción cultural y de conciencia, promete en apariencia algo inocente, una simple investigación sobre sonidos que, como son los sonidos del lugar, no puede sino tener a la larga consecuencias, más indirectas que directas, en lo político, en la medida en que tal articulación sonora ratifica un autorreconocimiento de una identidad nacional más o menos extraviada por la ocupación extranjera.

Las vanguardias mexicanas ofrecen una situación más peculiar aún en este esquema de transferencia de sentido; tienen un toque bien americano en cuanto a la interpretación de lo que va de lo político al arte y viceversa. Por empezar, hay que recordar que el mundo conceptual porfiriano —que dio lugar por reacción al acto político

¹⁰ Díaz Quiñones, Arcadio. *Luis Lloréns Torres*. Río Piedras: Huracán, 1986 (Antología Verso y Prosa).

más importante de la historia de México y quizás de toda América Latina— era netamente europeo, cosa que quizás no pareciera tan evidente a los ojos de cronistas que imaginan o postulan que tanto el ‘naturalismo’ en literatura como el positivismo en filosofía son expresiones espontáneas y naturales del ser de los pueblos de todas las naciones; la revolución que comienza con los pronunciamientos de Madero revuelve todo y desbarata la antigua homogeneidad y crea una situación de hecho que puede ser fácilmente calificada de caótica. Frente a eso se dibujan varias conductas posibles en el terreno literario; para algunos la ‘revolución’ son sus protagonistas directos, individuales o colectivos, y la misión de la literatura es ‘representarlos’: eso es o sería lo que habitualmente se conoce como novela de la Revolución en la que el caos puede ser social o psicológico; para otros, lo interesante es situarse frente al caos expresándolo como tal o bien recogiendo los elementos o nociones que el caos pone en movimiento y acción, que hace visibles. Supongo que las vanguardias encarnan esta doble posibilidad.

Pero veamos cómo. Los estridentistas, que ejemplificarían la primera de estas dos actitudes, se apoyan en la obra de José Juan Tablada que, como prolongación del exotismo modernista, constituye un antecedente local de la vanguardia (incluso del creacionismo; recuérdense las japonerías de Huidobro)¹¹; pero lo que se proponen tiene otro alcance: como lo señalé, no hablan de esa revolución cuyos últimos coletazos están viviendo sino que remiten a ella en lo que significan y así son admitidos por algunos revolucionarios, recuérdese en especial la protección que les brindó en Veracruz el general Heriberto Jara quien, incluso, escribía en sus periódicos; no es menos indicativo que los estudiantes hayan hecho suyo un *Manifiesto Estridentista*, como si hubieran comprendido, tanto el general como los estudiantes, que el mensaje de modernización formal y referencial que los estridentistas proponían correspondía estrictamente a lo que la revolución, en abstracto, se proponía o

¹¹ En *Canciones de la noche* (1913) hay una sección que se titula “Japonerías de estío”.

había producido¹². De hecho, postulan, a la manera futurista, una ciudad moderna, que en México no existía aún y ello los lleva a imaginar sus elementos componentes: una maquinística, una técnica, una industria, una clase obrera. En la imagen de *Urbe*, de Manuel Maples Arce, se encierran todos estos significantes, la “urbs” como concepto síntesis y significado final para acercarse al cual el modelo futurista de las máquinas, así como el modelo expresionista de la utopía negativa, podían ser de utilidad. En suma, el estridentismo llega a lo político en tanto se propone una formulación del caos, en la forma misma de los poemas, las novelas y la pintura¹³.

Casi simultáneamente, los Contemporáneos, vistos por Vasconcelos con más benevolencia, aunque distraídamente, pretenden hacer un ajuste del caos, retenerlo y contenerlo, para lo cual se trazan una estrategia deliberadamente apolínea que debería dar la idea o proponer la imagen de una palabra literaria vista como “resultado de” y, por lo tanto, tratan de situarse en el sentido mismo de la transformación política, como si la revolución hubiera ya concluido y hubiera creado una república serena; exteriormente, por supuesto, asumen una lejanía respecto de lo político, declaran inclusive una total repugnancia frente a él.

El necesario/innecesario requisito de la experimentación

Así como el contrapunto Huidobro/Neruda en la situación de huida y travesía muestra las dos vertientes de la vanguardia —arte/política—, el caso Vallejo las encierra en un único espacio donde las dos tentaciones se dramatizan y entran en contrapunto. Si *Trilce* es un momento inicial y radical del vanguardismo latino-americano

¹² Se trata del *Manifiesto n.º 4*, dado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 27 de enero de 1926, por el III Congreso de Estudiantes. Ver Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. México, 1921-1927*. México: UNAM, 1985.

¹³ Manuel Maples Arce subtitula *Urbe* muy “sugerentemente”: “Súper-poema bolchevique en 5 cantos”.

espontáneo, cuyo código aparece como “descentrado” (si el centro es el primer vanguardismo europeo y al que se pliega, sea como fuere, Huidobro, como seguidor o como promotor), en un momento posterior, en pleno auge de las vanguardias, Vallejo condena y abomina de la experimentación cuyo sentido, si no sus canales concretos, debía serle afín y simpático; lo hace en nombre de una incipiente, pero perdurable, adhesión a ideas de tipo o de origen marxista acerca de la función social del arte¹⁴. Podría quizás considerarse que esta adhesión, que se expresa en sus trabajos en prosa de la época europea, no es lo más interesante de su obra; de hecho, un hombre tan próximo a él como fue Juan Larrea dedicó gran parte de su vida a explicarlo, pero lo que no se puede negar es que tal adhesión tiene mucho que ver con dos dimensiones muy profundas: por un lado, la metafísica sensación de desdicha y abandono, ligada al “extrañamiento” del cholo peruano en Europa y, por el otro, cierta culpa o malestar por su propio país. Y si su respuesta al provincianismo había consistido en fracturar códigos de lectura estando en el Perú, ahora, dentro del horno de todas las fracturas, le brotaba recuperar un sentido quizá anterior al momento de la necesidad de fracturar, una memoria de identidad que solo podía ser rescatada en su valor mediante la modestia y el silencio como armas para soportar el exhibicionismo y el fragor y, complementariamente, mediante una hipótesis de tipo político que le permitía interpretar lo lejano y reducir lo cercano.

Esa respuesta quizá muy latinoamericana, en el sentido de la difícil relación, desde una carencia, con un mundo de modelos perfectos a los que, sin embargo, no hay que rendirse, explica la particular vibración de los *Poemas humanos*, cuyas reminiscencias vanguardistas (y sobre todo *España, aparta de mí este cáliz*) no solo no traban sino que enriquecen una dimensión poética que parece semánticamente más “situada”, al menos, que en *Trilce*.

¹⁴ Vallejo, César. Contra el secreto profesional (7 de mayo de 1927). In: *Crónicas*. México: UNAM, 1985, t. 2.

El modernismo: un enemigo

Es evidente que así como el modernismo se propuso liquidar los últimos vestigios del romanticismo pero no tuvo igual claridad respecto del naturalismo positivista, los vanguardismos se enfrentaron con el modernismo desconociendo deliberadamente, en principio, lo que este movimiento había modificado. Para el modernismo, a su vez, el problema, y el gran fantasma, había sido el horizonte provinciano en el que la palabra literaria —y toda la vida posible— chapoteaba; quisieron cosmopolitizar la cultura modificando los instrumentos de la expresión, propuesta que en sí misma implicaba la subsistencia de la clásica separación entre forma y contenido; pero algo, seguramente, aportaron, tal vez un modelo que desde la intimidad de la palabra y lo que en ella se podía hacer era retomado, como Ideal concretado, por una semiótica política y social paralizada por el subdesarrollo y una estructura económica primitiva o brutal¹⁵.

En el desconocimiento de por lo menos eso pueden situarse las iconoclastias primeras de Huidobro, de Vallejo y de Borges, incluso de Tablada y aún de Maples Arce y, porque se trató justamente de desconocimiento, se explica la no tan tardía reconciliación de Borges con Lugones, aunque en ella hay un equívoco que el descubrimiento vanguardista debería haber ayudado a disipar. En efecto, y sea dicho al pasar, Borges deja bastante pronto de lado una conquista entrañable del vanguardismo, de raíz mallarmiana: la idea de que la escritura es espacialización —principio que Huidobro persigue con una constancia ejemplar—, para devolver su sensibilidad a lo bien hecho, al ajuste lo más perfecto posible, entre idea y expresión, de lo cual Lugones era un ejemplo rector.

Sea como fuera, podría decirse que habría dos modernismos y no uno solo; pero esos dos no serían los que en ciertas articulaciones ponen respectivamente a la cabeza a Darío y a Martí ni tampoco los que, a partir de la oposición entre Herrera y Reissig y

¹⁵ Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.

Rodó, dieron lugar a una división entre ‘torremarfilismo’ y ‘mundonovismo’ sino otros, que se explicarían de este modo: uno de ellos surge de un proceso que opera en la literatura, sobre todo en el estancamiento de la literatura; el otro emerge, tardíamente, de una situación cultural-social, como recurso de oposición a un valor o de confirmación de un valor. En el primer sector ubicaríamos las propuestas rubendarianas y conexas, Lugones, Nervo, etcétera; en el otro a Martí pero, sobre todo, como ya lo anticipé, al modernismo puertorriqueño; en este caso en particular se diría que si por una parte no hizo caso de Darío ni, por su lado, de Martí, en cambio vio en las encendidas incitaciones de José Santos Chocano la posibilidad de contribuir a la redefinición de una identidad cultural, social y lingüística en peligro de absorción o de desaparición; dicho de otro modo, este modernismo es dique o barrera y base del surgimiento del nacionalismo pero también es, en la obra de Lloréns Torres, insuficiente para ese gran objetivo ideológico; de este modo, no es para nada extraño que el propio Lloréns empiece a modificar su estrategia y conciba una investigación que si bien no podría ser puesta en el anaquel de las tentativas vanguardistas tiene embrionariamente ese alcance, tanto que sirve de antecedente inmediato a la profusión de iniciativas que se dan antes y después del año treinta. En consecuencia, y en virtud de las características de ese modernismo y de las condiciones de su surgimiento, la vanguardia no se le enfrenta sino que lo prolonga.

Probablemente por eso el vanguardismo toma en Puerto Rico el curioso camino, desde lo previsible de los vanguardismos en general, del populismo sonoro, muy diferente del que se registra en la obra de Huidobro, de Maples Arce o de Brandán Caraffa; en efecto, si el centro de las iniciativas de todos estos reside en una estética de la espacialidad, cuya filiación ya se indicó, en Palés Matos y en Diego Padró, no en Rivera Chevremon, toma el camino, onomatopeya mediante, del “negrismo”, lo que desvía de la afirmación moderna y urbana hacia una reivindicación política populista que se vincula con ciertos aspectos del costumbrismo.

El tema de la “moda” en la vanguardia

Por supuesto, existe una tendencia bastante generalizada a considerar que el vanguardismo latinoamericano es solo epigonismo, tradicional sumisión a los modelos europeos o, peor todavía, a las modas; de modo más benévolo, algunos hablan, para excusar a las expresiones latinoamericanas de la vanguardia, de una crisis general de la cultura occidental, en proceso de agotamiento: en la medida en que Latinoamérica no estaría separada de ella, el fenómeno de la vanguardia no podría ser visto como “sumisión” o exaltación positiva del plagio sino, sustitutivamente, como ‘utilización’ de esos modelos¹⁶. Se diría que el modo pragmático de entender la ‘forma’ regresa constantemente en las miradas que consideran estas cosas: la crisis genera un descreimiento en valores, los medios no son satisfactorios y, por lo tanto, todo aquello que los “renueva” es bienvenido.

Más allá de este aspecto del asunto y dejando de lado sus implicaciones, se plantea también la variante de la originalidad según la cual los productos latinoamericanos, y porque lo son, no importa si media o no mimetismo, tienen su propia envergadura, ‘dicen’ con un acento único que los libera del pecado o del vicio de la sumisión.

En relación con estas maneras de ver se podría intentar otro camino. Por un lado, se trataría de discernir en determinadas manifestaciones lo que podrían tener de procesos estrictamente latinoamericanos. Un buen ejemplo de ello sería considerar las consecuencias que pudieron tener sobre Huidobro las innovaciones de Tablada, como resultado de una lectura latinoamericana cuya vivacidad hoy nos cuesta admitir pero que era muy grande en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; los textos, vistos hoy, muestran con toda nitidez estas relaciones; pero también hay que recordar que fueron advertidas por uno de los espíritus vanguardistas más intensos de nuestra época, Edgar Varèse, que, en *Offrandes*, se

¹⁶ Yurkievich, Saúl. Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda). In: Collazos, Oscar (ed.). *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

inspiró justamente en textos de Tablada y de Huidobro para producir a su vez una obra vanguardista¹⁷.

Pero, por otra parte, se trataría de ver en cada manifestación o grupo de manifestaciones lo que tendrían de propio, ya sea porque para constituirse han partido de un lugar único, ya sea porque se han apartado de un punto de partida que podía ser genérico; en el primer caso no podríamos dejar de mencionar a Vallejo, rara flor solitaria, y, en el segundo, por lo menos a Borges quien, aparentemente siguiendo las consignas del ultraísmo se interna en seguida por otra veta y ese desvío determina toda su obra posterior. Se diría, en conclusión, que aun aceptando que hubo un sistema de préstamos e intercambios dotado, tanto para la vanguardia como para otras iniciativas de escritura, de enorme fuerza, mediante el análisis particular de los textos se pueden advertir inflexiones y vibraciones que remiten a una necesidad textual latinoamericana; necesidad condicionada desde luego pero en pugna, buscando y encontrando el punto y la ocasión para formularse con su propia lógica o, mejor dicho, con su propio sistema de producción de escritura. Mencionemos, para no dejar esta idea en el aire, por lo menos a Lezama Lima, a Macedonio Fernández, a Borges.

Vanguardia artística *versus* vanguardia política

Es cierto que desde las primeras formulaciones vanguardistas se hizo presente la bifurcación o la doble vertiente, vanguardia artística o política; también es cierto que desde temprano se supuso que la primera podía tener algo de político o que podía haber coherencia entre ambas aunque el signo de esa coherencia debía residir más en lo político que en lo artístico. Hoy resulta evidente que en la formulación misma hay un partido tomado y que

¹⁷ Alcaraz, José Antonio. *Hablar de música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Correspondencia, 1982.

meramente enunciar la posibilidad de dos campos implica un juicio ético, heredero de otras dicotomías tradicionales, como ‘arte por el arte’ opuesto a ‘arte vital’ o, en otras palabras, ‘el arte en sí’ frente al ‘arte para algo’.

Sin embargo, más allá de esa opción, podría decirse que así como hay una politicidad que está en todo acto humano, y ningún acto humano prescinde de tender a producir alguna significación, existe un código artístico que realiza o formula la politicidad de un modo específico. Admitir esta posibilidad tendría como consecuencia tratar de advertir y de determinar de qué modo toma forma la politicidad que, en consecuencia, no tendría una sola manera de manifestarse, en la expresión o en el enunciado, sino múltiples posibilidades, residentes en los más diversos planos o elementos del objeto artístico producido.

A partir de este modo de considerar las cosas, la vanguardia en general, tanto la europea como la latinoamericana, posee un fuerte carácter político en la medida en que hace entrar en crisis no solo un sistema semiológico en particular —el de las diferentes especies literaria— sino arraigadas convicciones acerca del modo de producción del sistema o en el sistema; más aún, hace entrar en crisis modalidades consuetudinarias de recepción produciendo deliberada y estratégicamente ilegibilidad allí donde lo esperable era una legibilidad conocida y garantizada, el máximo valor de cambio adjudicado al sistema literario y artístico por la costumbre y en cuya posición se apoltronaba la ‘retaguardia’.

El modernismo, proveedor de autoconciencia

Volviendo al modernismo, entendemos que la vanguardia completa lo que se había presentado como la “revolución modernista”; sin embargo, puede parecer prematuro su surgimiento si se considera lo que el modernismo pudo haber conquistado en relación con una conciencia de sí. Dicho de otro modo, si el modernismo se

propuso, a través de una acción crítica/reflexión sobre los elementos intrínsecos de la praxis escrituraria, dar forma a un modelo literario que extendiera sus efectos sobre la forma de la discursividad en general, y si su proyecto tenía el alcance de un movimiento hacia el logro de una conciencia que debía ser propia de una cultura ciertamente autónoma pero ya envejecida por el subdesarrollo pese a ser reciente, sus logros fueron más espectaculares que profundos: los efectos de la modernización fueron secretos, penetraron en el corpus de convenciones literarias pero sin alterar su orientación global y, por el contrario, reafirmandola en cuanto al ideal de perfección que a partir de su triunfo se instauró.

De algún modo, el modernismo, abandonado su ya remoto origen anarquista/crítico/destructivo, consiguió que se estableciera una homología entre él y un universo si no del todo conservador por lo menos antianárquico, ordenador, preceptivo, moral, en cierto modo represivo, tal como se da en varios grupos sociales a partir de 1910. No disuenan con esta idea las sucesivas conversiones de Lugones y el irrestricto apoyo que dieron varios intelectuales modernistas a Victoriano Huerta en su intento por conjurar los riesgos de la Revolución Mexicana.

La relación que, por lo tanto, establecen grupos u hombres de vanguardia con el modernismo tiene un signo predominante, el del rechazo, aunque sus efectos son variados: en el caso de Puerto Rico, quizás por ser tardío, hay una continuidad, en el de la Argentina un ataque directo en lo inmediato; en el del Perú un deslizamiento muy productivo si se considera *Los heraldos negros* y cómo este libro abre el camino a *Trilce*; en el de Chile, por haber sido más o menos débil la herencia dariana, hay una especie de dejar de lado: Huidobro da a entender que ese no es su enemigo principal; en el de México los estridentistas lo atacan, los Contemporáneos asimilan sus lecciones y así siguiendo.

Por supuesto, esta consideración a vuelo de pájaro se refiere al primer período vanguardista; en el segundo, las vanguardias que aparecen desde 1930 en adelante (surrealismo en Chile y en

Argentina, postumismo en Santo Domingo, invencionismo en Argentina, Techo de la Ballena en Venezuela, nadaísmo en Colombia, etcétera) tienen otros enemigos, entre ellos algunas expresiones vanguardistas del período anterior; el modernismo yace en la memoria y en lo arcaico. Por la misma razón, las opciones entre política y práctica escrituraria se fundan de otro modo y por diferentes razones, se produce incluso una resemantización de modelos que en su origen poseían una fuerte tendencia a lo político y ahora lo que se reclama de ellos parece renegar totalmente de lo político; ese es el caso de los surrealismos posteriores a 1950 y aun el de los movimientos que, como el “arte abstracto-invención”, renuevan el viejo patrón expresionista. Se diría que lo político que importa en ellos reside sobre todo en el hecho de que son respuesta a circunstancias políticas precisas y puntuales, en algunos casos, como en el del nadaísmo, vividas como lo que debía hacerse frente a determinados acontecimientos sociales. Por lo tanto, si los vanguardismos intentan poner en *crisis* son, al mismo tiempo, expresiones agudas de la crisis y enfrentamientos con ella o con sus significaciones más evidentes: para dar un ejemplo, del “bogotazo” a la nada como el todo del nadaísmo. También para ello habría que tener en cuenta los manifiestos puesto que los textos se orientan previsiblemente para el lado de la ilegibilidad o la provocación o el hermetismo.

La “escritura” como hipótesis

Como lo esbocé al comienzo del párrafo anterior, el modernismo no había concluido realmente su ciclo cuando diversos vanguardismos comenzaron a demolerlo. De aquí se sacan otros matices interesantes: es un lugar común que la mayor virtud modernista residió en su explotación de la sonoridad pagando tributo, a su vez, a la ideología del simbolismo verlainiano; sin embargo, Rubén Darío se propuso problemas que, por fuerza, lo debían sacar de la ‘expresión’, corroborada por la belleza sonora (el todo dentro de una

estética posthegeliana de sonidos inductores de sentido) y enviarlo a la zona de la espacialidad; este desplazamiento debía conducirlo fatalmente a poner *más* en claro —porque lo tuvo claro desde el comienzo— la dimensión no reproductiva de la escritura, es decir la escritura como sistema en sí y no como instrumento: el obsesivo tema de la página blanca encerraba una reflexión probable y esperable pero que finalmente no se dio.

Esto no quiere decir que la vanguardia, por su irrupción espacializante en un medio proclive a la sonoridad, haya sido inoportuna; ocurre, simplemente, que no halló en ese esbozo rubendariano el punto de partida y lo fue a buscar en otros lugares, el cubismo, Apollinaire, etcétera. Por lo tanto, no aparece en este punto tan solo una diferencia con el modernismo sino también una característica trascendente de la literatura latinoamericana; me refiero a una teoría de la escritura cuyos rasgos centrales son la espacialización y la imagen. Y, dicho de otro modo —lo que se ve con claridad en Huidobro, desde el comienzo hasta el final—, es una culminación de un proceso de conciencia acerca de las condiciones en que se lleva a cabo la escritura: los vanguardismos formulan un desafío al blanco vertiginoso de la página, el mismo que, acaso por inspiración de Mallarmé, había asediado, angustiado y hecho pensar a Rubén Darío.

Pero no se trata tan solo de una comprensión más amplia y profunda del modo de ser de la escritura, oculto por las sucesivas y constantes ideologías de la instrumentalidad y la representación, sino también, para los vanguardistas, de los mecanismos destinados a develar el secreto del espacio y a conquistarlo; la palabra escrita, entonces, como grito de triunfo frente al vacío, la palabra implantada en el blanco de modo tal que ponga en evidencia el carácter vencido del blanco o del vacío y, simultáneamente, el carácter de vencedor de la palabra implantada. Es conocido que de esta teoría se desprenden infinitos caminos formales; los más evidentes —porque tienden a que por ‘forma’ se entienda una ‘forma hecha’ y percibida visualmente y no la organización retórica— son el caligrama

y el ideograma que preconizaron los cubistas; otros, igualmente nítidos, estarían en la relación entre una organización visual y un desarrollo temático; otras, por fin, trabajarían en la ‘implicación’ espacial de los significados articulados, tal como puede verse en *Ecuatorial* de Huidobro o en *Prisma*, de Maples Arce.

El ideograma o el caligrama son figuras “construidas” mediante versos dispuestos de modo tal que el ‘tema’ explícito del poema es ‘dicho’ por la figura que adopta la disposición; pero la estética de vanguardia no se queda en eso; se advierte que todo eso desemboca en una imagen que los vanguardistas conciben, casi sin distinción, no como sinónimo de tropo sino como entidad nueva, ‘creada’ se diría glosando a Huidobro, de existencia autónoma no equivalente a un significado directo ni analógico; por el contrario, la imagen suspende el circuito semiológico y lo pone en cuestión, la imagen quiere ir más allá de lo reconocible y clasificable, más allá de los artilugios o artefactos que están al servicio de la representación o del conocimiento de cosas. Así, pues, estos dos principios no solo diferencian a las vanguardias de la poética modernista, no solo peculiarizan una búsqueda y dan identidad a una ruptura, sino que es lo que queda inscripto en la literatura latinoamericana, es el gran saldo.

Se podría decir, por lo tanto, que esa —y no es poca cosa— ha sido la política efectiva de las vanguardias. No es escaso el alcance histórico de tal postulación: cambiar la palabra, aunque no se haya cambiado, a través del cambio en la palabra, la vida, tal como las ortodoxias vanguardistas lo postularon en los heroicos comienzos de una utopía que se quería cuasi total.

La vanguardia en la civilización contemporánea

En la zona española de América la palabra “modernismo”, en tanto indica una tendencia, una afiliación, acota bien una intención, una palabra, un logro; en Brasil hay un deslizamiento semántico hacia la ‘modernidad’, sema que para los modernistas hispanos,

más deslumbrados por la cultura que por la civilización, no era tan claro y discernible; el uso brasileño, en una equivalencia con “vanguardia”, implica una confluencia histórica: vanguardia igual a modernidad. Muchos grupos vanguardistas, sobre todo del primer período, creyeron que esa equivalencia podía ser ejecutada en la escritura —para probarlo está el creacionismo, el estridentismo, Vallejo, Macedonio Fernández—, pero también en el ‘contenido’ de las imágenes; en esa deriva las imágenes debían estar saturadas de nociones o figuras o elementos de la vida moderna, lo urbano, la velocidad, el avión, el automóvil, el jazz y toda la faramalla de apelaciones de fuerte alcance axiológico, en la medida en que no construir imágenes con esos referentes podía indicar una peligrosa marginalidad respecto de la verdad.

El primer aspecto, como ya lo señalé, tiene consecuencias perdurables en la literatura latinoamericana, declaradas o secretas infiltraciones que le garantizan más una apertura creativa sobre diversas vías que una ‘modernidad’ en el sentido de la civilización; habría que invocar, para reconocer esa infiltración, textos como *Rayuela*, *Adán Buenosayres* o *Paradiso*; este último, en particular, no habría sido posible ni pensable sin una teoría de la imagen —no hablo de los ‘contenidos’— forjada primitivamente por Tablada y apuntalada mucho después, por indirectos senderos, por Juan Ramón Jiménez, también recoge algo del ultraísmo.

En cuanto al otro aspecto, se nos aparece como curiosamente pasatista, como lo que tuvo su momento y ya no se puede invocar; anacrónico y obsoleto, plantea con absoluta crudeza el riesgo que implica toda opción literaria de filosofía contenidista, sea cual fuere el contenido escogido. Esto es notorio para el primer vanguardismo; en el momento posterior el riesgo se sortea en la medida en que, desde las operaciones destructivo/constructivo feístas de Oliverio Girondo, pasando por la imaginería mandragorista que se prolonga sin descanso en la gestión de Gonzalo Rojas, hasta las tentativas de *El techo de la ballena* y aun el transitorio ‘nadaísmo’ o, sin ir más lejos, el orfismo radical de Lezama Lima, lo que se pone en juego es

un ajuste de las poéticas, y a través de ellas una reformulación de lo ‘real’, más que un ajuste de cuentas con la torcida realidad a la que la poesía debería enderezar.

Es sobre este telón de fondo que se ubican y precisan los términos que ponen actualmente en cuestión los vanguardismos desde lo que se ha dado en llamar la ‘posmodernidad’; según este punto de vista, si ‘vanguardia’ implicaba lo ‘moderno’ y si esta ya no es una categoría explicativa válida, la vanguardia, por carácter transitivo, aparece invalidable o invalidada. Sobre el punto caben dos aclaraciones breves: lo moderno, perimido, del vanguardismo es, como lo señalé, su pasatista ‘representación’, no la lección que ofrece para la escritura y, en segundo lugar, cuando los ‘posmodernos’ deciden pasar a la acción actúan como las vanguardias, haciéndose cargo no solo de los principios constructivos señalados sino también de categorías que en el vanguardismo provenían de un arcaico fondo romántico, a saber el irracionalismo de la desestructuración, la exasperación de la a-linearidad, el principio de la acumulación caótica, etcétera. De este modo, un nuevo equívoco se cierne sobre la posibilidad de ver estas relaciones en términos críticos, de “crisis”.

Lo que queda del vanguardismo

Deberíamos, creo, limitarnos a considerar —y apreciar— lo vivo del vanguardismo y las consecuencias que tuvo sobre un proceso mayor y de más perdurable alcance. En estas consecuencias, lo reitero, reside su política, hayan sido lo que hayan sido las decisiones de darle un signo explícito, de incorporarla a lo temático o de tematizarla, a sabiendas o a pesar de cualquier decisión.

Bibliografía

- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Collazos, Oscar (ed.). *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970 (2ª ed. Barcelona: Península, 1977).
- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984.
- Jitrik, Noé. Papeles de trabajo: notas sobre la vanguardia latinoamericana. In: *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Leenhardt, Jacques. Maturation historique des conditions d'apparition des avant-gardes. In: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Bruselas: Université de Bruxelles, Centre d'Études des Avant-Gardes Littéraires, s.f.
- Pogglioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Revista Iberoamericana*, N° 106-7, Pittsburgh, ene./jun. 1979.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1987.

ESTRATEGIAS DE LA VANGUARDIA

Hugo J. Verani

Uruguay. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California, Davis. Obras principales: *Onetti: el ritual de la impostura* (1981); *Octavio Paz: bibliografía crítica* (1983); *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986); *Poesías completas* de María Eugenia Vaz Ferreira (ed., 1986); *José Emilio Pacheco ante la crítica* (ed., 1987); *Narrativa vanguardista hispanoamericana, De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya, 1920-1995* (1996).



Al considerar el desarrollo de la literatura latinoamericana de los años veinte, la historiografía literaria tiende a privilegiar las corrientes dominantes en detrimento de los movimientos que cuestionan la sensibilidad y las normas de un modernismo crepuscular o se apartan de la narrativa realista representativa. A fin de restituir una perspectiva histórica más cabal al período, es indispensable destacar el aporte de todas estas tendencias, en su multiplicidad dialéctica de formas, y reconsiderar la vanguardia no como un fenómeno marginal, sino como actividad contestataria y de ruptura que revitaliza la literatura latinoamericana contemporánea.

La discontinuidad es un principio clave para comprender la evolución del arte moderno. Afirmo Octavio Paz:

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y lo sorprendente, aunque

también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad¹.

De hecho, la noción de ruptura, en su máxima latitud, ocupa un lugar de prioridad en los postulados de los historiadores del arte moderno. Para Jacques Leenhardt es una pauta decisiva:

Casi todas las teorías de la modernidad, de Shklovski a Jauss y a Kristeva, están basadas en la idea de que el arte moderno se caracteriza por una ruptura con códigos dados, que la literariedad es un corte con el automatismo².

Como estética de ruptura, el vanguardismo refracta la imagen escindida y dislocada de la sociedad de la época: la crisis de valores, el colapso espiritual, la vertiginosa mutación tecnológica y la modernización urbana; la insurgencia de sectores marginados y de ideologías socialistas desmantelan esquemas tradicionales y exigen nuevos medios expresivos, aptos para representar la cambiante y multifacética realidad.

Los vanguardismos latinoamericanos trastornan la familiaridad con convenciones dadas y subvierten discursos hegemónicos con obras desconcertantes por su registro insólito y su irreverencia anticonvencional, prurito de novedad y de rebelión contra el arte del pasado que comparten los distintos movimientos. La nueva sensibilidad surge en forma casi simultánea como resultado del descontento cultural de la juventud, inconformismo que responde a similares estímulos y revela, como dicen los directores de *Proa*, “la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos”³. El arte nuevo acentúa la autonomía literaria, estimula las libertades imaginativas

¹ Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 20.

² Leenhardt, Jacques. Toward a sociology of reading. In: Suleiman, Susan R. y Crosman, Inge (ed.). *The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 222. Traducción mía.

³ Borges, Jorge Luis; Güiraldes, Ricardo; Caraffa, Brandán; Rojas Paz, Pablo. *Proa*, 2.^a época, año 1, N° 1, p. 3, ago. 1924.

(la “imaginación sin hilos” y las “palabras en libertad” de Marinetti) y propaga analogías imprevisibles, espontáneas e insólitas, preceptos que se erigen en programa estético.

En su fase inicial, la avanzada vanguardista es esencialmente lírica y se difunde espontáneamente a través del continente, con focos importantes en Buenos Aires, Santiago, Lima, México y São Paulo. Los aires renovadores confluyen en un año clave, 1922, pero la consolidación plena del fenómeno no se produce hasta 1928, con la adhesión de los narradores, que encuentran condiciones favorables para romper los cánones formales de una tradición petrificada. Muy pronto los escritores de vanguardia superan la intransigencia lapidaria de sus primeros pronunciamientos y se acentúa la fisonomía de los diversos movimientos, reunidos bajo el objetivo de quebrar esquemas rígidos y adecuar la literatura al nuevo ritmo de la vida moderna, e inventar medios de representación que acepten la espontaneidad, la disonancia, lo imprevisto y lo fragmentario.

La vanguardia fue la época de los manifiestos, proclamas, revistas, poemas-programa, cartas abiertas, polémicas, proliferación de postulados literarios que matiza el perfil de la época: “A veces este despliegue programático era más interesante que la obra misma”, dice un testigo implicado⁴. Sirvan de ejemplos más representativos: *Non Serviam* (1914) de Huidobro, su poema “Arte poética” (1916), la hoja mural *Actual* de Manuel Maples Arce, la “Proclama” de *Prisma*, “El Ultraísmo” y “Anatomía de mi ‘Ultra’” de Borges, los manifiestos del postumismo dominicano y del diepalismo puertorriqueño, “La creación pura”, de Huidobro, y “Arte poética (Nº 2)”, del ecuatoriano José Antonio Falconí Villagómez, todos ellos de 1921; “Rosa Náutica”, cartel mural chileno, las proclamas del euforismo puertorriqueño y del simplismo del peruano Alberto Hidalgo, la Semana de Arte Moderno de São Paulo⁵ de 1922; el “Manifiesto

⁴ Torre, Guillermo de. *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada, 1951, p. 96.

⁵ Me limito a estudiar la vanguardia hispanoamericana y solo menciono, por su importancia, el modernismo brasileño.

Estridentista”, de 1923; la “Carta Abierta a ‘La Púa’” de Oliverio Girondo, los manifiestos de *Martín Fierro* y de la revista peruana *Flechas*, de 1924; el noísmo puertorriqueño de 1925, y tantos otros. Estos testimonios son retos iconoclastas que subvierten los valores establecidos en un período histórico altamente conflictivo y que confirman la vastedad de un movimiento que difícilmente puede delimitarse a autores o fronteras geográficas; se trata de grupos orientados por principios heterogéneos y condicionados por las raíces nacionales de cada uno, que muestran una unidad y coherencia fundamentales⁶. De hecho, es un error generalizado afirmar que eran escritores desconocidos entre sí. De norte a sur, las revistas más difundidas del continente (*Martín Fierro*, *Proa*, *Revista de Avance*, *Contemporáneos*, *Amauta*) establecían lazos culturales entre quienes se identificaban con la nueva sensibilidad y, como dice Maples Arce, se “enviaban sus mensajes de solidaridad y fraternidad líricas”⁷. Una temprana confirmación del desborde continental de inquietudes se encuentra en la célebre antología de Hidalgo, Huidobro y Borges, *Índice de la nueva poesía americana* (1926), que revela la uniformidad de criterios y actitudes entre los movimientos que agitan Latinoamérica, a pesar de rótulos divergentes.

La reflexión teórica vanguardista (manifiestos, proclamas, hojas volantes) pertenece a una categoría aparte dentro de la historia literaria: es una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia. El propósito inicial de deliberada subversión constituye el móvil común de los manifiestos o proclamas de la primera vanguardia. Son textos programáticos de disenso frente a los antecesores inmediatos que dependen de condiciones de recepción y de medios de comunicación precarios. La escritura entrama un proyecto

⁶ Los manifiestos y proclamas de la vanguardia pueden leerse en Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma: Bulzoni, 1986. Salvo indicación contraria, todas las citas se hacen por esta edición; se indica la página a continuación del texto.

⁷ Maples Arce, Manuel. El origen del vanguardismo en México. *Siempre*, México, 276, p. v, 31 mayo 1967.

polémico al servicio de la ruptura de la noción tradicional de literatura, rebelión explícita en la virulencia verbal y en el rechazo de convenciones heredadas. Es el tiempo de la escisión y de la imaginación sin límites: “Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?” (p. 296), dice Girondo en su “Carta Abierta a ‘La Púa’”.

Los manifiestos vanguardistas, comenta Fernández Retamar, “amenazaban con convertirse en un género literario, quizás en *el* género literario”⁸. Nadie lo ilustra mejor que Huidobro, figura clave para reconstruir la singularidad de la época. Comienza a elaborar el creacionismo hacia 1914, pero el carácter propio de su estética no se define hasta que se instala en París en 1916, entra en contacto con los círculos vanguardistas, colabora en la revista futurista *Sic* y en la cubista *Nord-Sud* y publica libros de poesía en francés. Eventualmente, recoge su teoría creacionista en *Manifestes* (1925), en francés — “como todo manifiesto que se respeta”, *boutade* de Rubén Darío⁹—, toma de posición polémica frente a André Breton, cuyo primer manifiesto surrealista se había publicado en octubre del año anterior (véase “Manifiesto de Manifiestos”). Desde su primer texto programático, Huidobro plantea la necesidad de crear un mundo propio e independiente, paralelo a la naturaleza: “*Non Serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”. Postula una estética de la literatura como escritura (“la cosa creada contra la cosa cantada”), en la que el texto presenta un hecho nuevo que subsiste sin ninguna preocupación por el referente o por la racionalización de la experiencia. Para Huidobro, el poema creado...

[...] es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea

⁸ Fernández Retamar, Roberto. Situación actual de la poesía hispanoamericana. *Revista Hispánica Moderna*, 24, p. 323, 1950. El subrayado es de Fernández Retamar.

⁹ Darío, Rubén. Marinetti y el futurismo. In: *Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, t. 1, p. 620.

la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (p. 228).

En “El Creacionismo”, resume su estética en cuatro principios: 1) Humanizar las cosas, hacerlas íntimas; 2) Precisar lo vago; 3) Hacer concreto lo abstracto y abstracto lo concreto, y 4) Cambiar el valor usual de los objetos. La fuerza que irradia el poema nace de la sorpresa de las relaciones y de la capacidad del poeta para descubrir la “palabra latente” y “los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí” (p. 212). Prescinde por tanto de enlaces lógicos, suspende el proceso de referencia extratextual, evita lo anecdótico y lo descriptivo, desarticula el lenguaje, yuxtapone imágenes insólitas e incorpora efectos visuales y tipográficos novedosos. Todo ello privilegia una interacción menos mecánica de imágenes y de elementos incongruentes yuxtapuestos, irreductibles a esquemas convencionales, para “sorprende[r] la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen” (p. 245)¹⁰.

En 1918, Huidobro se instala en Madrid y publica ese mismo año dos libros esenciales de la vanguardia, *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Bajo su influjo se desarrolla el ultraísmo español, que Borges trasplantará a Buenos Aires cuando regrese en 1921. Más allá de matices diferentes, ambos movimientos muestran una raíz común, un mismo afán de unir elementos heterogéneos y conciliarlos en otro plano, de transgredir la lógica del pensamiento y de resolverla en una reorganización paradigmática. El culto a la metáfora para vincular elementos alejados enlaza a los movimientos de vanguardia. Cuando Borges dice “nos enardecíó la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías”¹¹, no hace más que reiterar y complementar la poética de Huidobro, para quien...

¹⁰ Totalmente opuesta es la actitud de Pablo Neruda. No escribe manifiestos ni reclama para sí la fundación de movimiento alguno. Solo tardíamente escribe cuatro breves textos en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) que pueden considerarse manifiestos de su poesía residenciaria.

¹¹ Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925, p. 97.

[...] la imagen es el broche que une [dos realidades lejanas], el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto (p. 245).

Estos enunciados no difieren, a su vez, de los principios del estridentismo, a pesar de la aspiración de originalidad de Maples Arce, que buscaba “relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación. A diferencia de los poetas creacionistas o ultraístas de quienes estos derivan, y para los que el poema es una sucesión de metáforas sin ningún nexo, yo buscaba cierta unidad temática”¹².

En “El Ultraísmo”, Borges subraya la innovación metafórica entre los propósitos del movimiento:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (p. 289).

Borges y los ultraístas inundan Buenos Aires con proclamas y manifiestos de una tendencia ecléctica que condensa una pluralidad de direcciones y aspira a ser el “vértice de fusión” de las escuelas estéticas de vanguardia¹³. Como otras corrientes del momento, el ultraísmo sobrevalora innovaciones formales: aspira a correlacionar elementos distantes entre sí mediante metáforas múltiples, a dar autonomía a la imagen, espontaneidad al juego mágico de la

¹² Quiroz, Emiliano. Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo. *Siempre*, México, N° 483, p. ii, 12 mayo 1971.

¹³ Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965, p. 539.

imaginación y libertad a la sugestión discontinua y desmesurada. El ímpetu creador promovido gozosamente por *Prisma* (1921-1922) y *Proa* (1922-1923 y 1924-1926) culmina en *Martín Fierro* (1924-1927), que fomenta el clima propicio para acelerar la eclosión antitradicionalista. El célebre manifiesto de la revista, redactado por Oliverio Girondo, sacude definitivamente la pasividad e inanidad local. Se inicia así:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos (p. 297).

Con su ironía irreverente y corrosiva, la revista contribuye a desmitificar medianías artísticas y a aglutinar la actividad subversiva de la avanzada intelectual argentina. En el caso de Girondo, la desvalorización de la actividad literaria institucionalizada y su desenfado desacralizador se imponen como rasgo esencial, apertura antiliteraria explícita en su “Carta Abierta a ‘La Púa’”:

Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda (p. 295).

Acaso sea el estridentismo el movimiento que ejemplifica más directamente el culto a la irreverencia y una agresión a la sensibilidad que no escatima lo escatológico. La estrategia de las hojas volantes estridentistas (*Actual* N° 1, “comprimido estridentista”, fue publicado en diciembre de 1921; las restantes en febrero

y en julio de 1922, y el “Manifiesto Estridentista”, el 1 de enero de 1923) es escandalizar al lector con diatribas cáusticas contra la tradición oficial, concentrando su furor iconoclasta en la academia, la religión, las ideologías reaccionarias, los héroes nacionales y los poetas mexicanos consagrados. El antidogmatismo del dadaísmo, la arbitrariedad del futurismo y la voluntad antiliteraria de ambos se solapan en un grupo de escritores que promueven el escándalo y la intransigencia como subversión radical. Ante los desplantes agresivos y el implacable veredicto de los estridentistas, el público lector, dice Maples Arce, “salió despavorido sin saber en qué hueco refugiarse”¹⁴. Exaltan el dinamismo de la vida moderna y del mundo tecnológico (“Canción desde un aeroplano” es el más célebre poema estridentista), interés en la ciudad multitudinaria que emparenta a los grupos vanguardistas: *Esquina* de Germán List Arzubide, *Urbe* de Maples Arce, *Fervor de Buenos Aires* de Borges, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *La calle de la tarde* de Norah Lange, *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro y las novelas de Roberto Arlt ejemplifican la confluencia continental. Por otra parte, la renovación lírica que promueven se identifica con la tónica dominante en la época; la sucesión de imágenes cinéticas yuxtapuestas, sin puntuación y sin nexos gramaticales, de novedosa disposición y la ausencia de anécdota y de descripción “para ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo”¹⁵. Cuarenta años después, List Arzubide afirma que el aporte más valioso de los estridentistas fue convertir la metáfora en un eje de inducción, “animar los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material”¹⁶. El entusiasmo por la imagen insólita y la asociación de realidades

¹⁴ Maples Arce. El origen del vanguardismo en México, cit., p. v.

¹⁵ Id., ibíd.

¹⁶ List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México: Secretaría de Educación Pública, 1967, p. 63.

distantes fue también la meta del creacionismo y del ultraísmo. Los límites programáticos de estos movimientos quedan difusos e indeterminados, siendo precisamente el eclecticismo una de sus características constitutivas. El mismo Maples Arce afirma en su primer manifiesto:

Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual (p. 74).

Una prueba concluyente del fermento innovador que recorre América Latina lo constituye la proliferación del espíritu de ruptura en diversos países del continente. La literatura peruana había adoptado muy temprano actitudes de la nueva sensibilidad, derivadas del futurismo. El poema de Hidalgo “La nueva poesía: manifiesto” (1917) fue el primer grito de rebeldía, sin mayor resonancia. El credo estético que desarrolla durante su estadía en Buenos Aires, el simplismo —definido en “Invitación a la vida poética”, prólogo a *El simplismo* (1925)— es tributario del ultraísmo. César Vallejo no comparte el fervor vanguardista, sino que lo denuncia, como se verá más adelante. La revista *Flechas* (1924) cierra en el Perú este lustro iconoclasta con pronunciamientos que aspiran a combatir la hostilidad burguesa. En el “Prólogo-Manifiesto” confluyen las energías creadoras de la nueva generación:

Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fantoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico¹⁷.

¹⁷ Prólogo-Manifiesto. *Flechas*, año I, N° 1, p. 1, 23 octubre, 1924.

En Bogotá, el grupo de Los Nuevos (1925), sin orientación definida de vanguardia, intenta remozar las letras colombianas. Las afinidades renovadoras desbordan los centros culturales más avanzados y llegan muy temprano al área del Caribe: el postumismo del dominicano Domingo Moreno Jimenes, el diepalismo de los puertorriqueños Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, y otros movimientos más estridentes de la isla, el euforismo y el noísmo, ambos iniciados por Vicente Palés Matos, sirven de ejemplo. Los movimientos caribeños agregan una nota nueva: son corrientes de afirmación nacional, con fuerte interés en reivindicar lo autóctono y la cultura negra. Simultáneos en el tiempo a los movimientos argentinos, chilenos y mexicanos, ninguno de estos otros *ismos* contó con una doctrina elaborada y con una conciencia de grupo. Sus pronunciamientos dan fisonomía a la época, cierto clima espiritual que se exterioriza simultáneamente por toda Latinoamérica. Con razón ha dicho Fernández Retamar: “Sorprende la uniformidad de criterios, de formas y de actitudes que asume todo el continente durante ese período”¹⁸.

La era de los desplantes iconoclastas y detonantes declina hacia 1927. La vanguardia adquiere una fisonomía distinta: decrecen las polémicas, la virulencia expresiva y el prurito de novedad. Factores históricos de la época —el descontento social en países estancados, la repercusión de la crisis económica de 1929 y la proliferación de golpes de Estado en los treinta— condicionan los objetivos y la manera de ver el mundo de los escritores. El aislamiento social y la frivolidad de la primera hora ceden terreno a una mayor proyección sociocultural, confluencia explícita ya en la labor de *Amauta* (1926-1930). Cabe recordar, asimismo, que importantes autores vanguardistas repudian ya por esos años tal filiación, rechazando la frivolidad lúdica (Vallejo) y alejándose de la primacía de metáforas ingeniosas (Borges). En 1927, Vallejo es tajante en su menosprecio:

¹⁸ Fernández Retamar, Situación actual de la poesía hispanoamericana, cit., p. 326.

La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de santa y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años (p. 195).

Deplora la “pesadilla simiesca de los escritores de América” e incluye en el “descastamiento cultural” a Neruda y a Borges, intolerancia ante lo nuevo que no deja de ser sorprendente en el poeta más innovador de su generación. Preocupado por la autenticidad cultural y por la poesía como producto genuino de la vida, Vallejo no se identifica con ninguna tendencia vanguardista y no pierde ocasión de expresar su desdén. Su rechazo es categórico: en “Poesía pura” (1926), “Contra el secreto profesional” (1927) y “Autopsia del superrealismo” (1930) queda explícito su desencanto con las nuevas escuelas literarias, que considera indiferentes a la vida cotidiana y al acontecer histórico inmediato, y a las que reduce a meras fórmulas, recetas y juegos de salón. Ante todo, desprecia el carácter elitista del arte de vanguardia, los “malabarismos y agudezas” del ingenio y otras extravagancias lúdicas de hora, distanciándose conscientemente de los programas vanguardistas. A pesar de ello, *Trilce* (1922) representa la ruptura más radical con las normas poéticas tradicionales.

Desde *Amauta*, José Carlos Mariátegui promueve una posición responsable ante la sociedad, sin renunciar a la independencia del arte y a los logros estéticos de la vanguardia. Aunque no escriba manifiestos o proclamas, sus artículos propician una renovación estética e ideológica que confiere una fisonomía propia al vanguardismo peruano. En “Presentación de *Amauta*” (1926) y particularmente en “Arte, revolución y decadencia” (1926) establece sus premisas sobre el arte nuevo:

Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un

espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (p. 183).

Para Mariátegui, las tendencias o escuelas de vanguardia cierran un proceso de disolución —la crisis de la noción de arte como entidad autónoma, síntoma de una civilización en decadencia— y anuncian, a la vez, una reconstrucción del arte como un fenómeno cultural más abarcador, producto de una dinámica social.

Este rechazo de la literatura como deporte o juego de ingenio se evidencia en las otras dos grandes revistas que encauzan las inquietudes innovadoras a fines de los veinte, *Revista de Avance* (1927-1930) y *Contemporáneos* (1928-1931). Ambas fueron predominantemente revistas de cultura, carentes de filiación doctrinal, que establecen contactos entre la avanzada nacional y la vanguardia internacional, sin estridencias, consecuencia lógica de la época en que nacen. Publican numerosos escritos críticos sobre las corrientes literarias del momento, pero no lanzan manifiestos programáticos. Mientras que *Revista de Avance* se mantiene más ligada al desarrollo histórico de Cuba, prevaleciendo en ella una inquietud de afirmación nacional, *Contemporáneos* se muestra más ceñida al fenómeno literario en sí, al proceso de universalización estética de la literatura mexicana.

Por las mismas fechas se registran brotes vanguardistas relativamente tardíos en otros países del continente, cuando la furia iconoclasta había cumplido su tarea. “*Somos*” (1928), manifiesto de la vanguardia venezolana, retoma declaraciones programáticas consustanciadas a la primera vanguardia: “Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, solo creemos en la eficacia del silencio o del grito” (p. 178). “El entrecasa en el arte” (1930) de Alfredo Mario Ferreiro, el representante más cabal del vanguardismo uruguayo, revela la problemática común, el desligamiento de la tradición y la apertura a “las bofetadas de esta dinámica fresca” (p. 306). Más irreverentes, los nicaragüenses conservan vestigios de insurrección propiamente vanguardistas hasta comienzos de la tercera década

del siglo. Desde la célebre “Oda a Rubén Darío” (1927) de José Coronel Urtecho hasta la “Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense” (1931) se reformulan planteamientos de ruptura para combatir la retórica rubendariana y, ante todo, para expresar un “sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso” (p. 162).

Hacia 1935, la vanguardia deja de existir en cuanto tal: la pretensión de destruir la cultura heredada ya no tiene vigencia y sobreviene un período de reconstrucción, de consolidación de las posibilidades expresivas. Solo Huidobro persiste como ejemplo de “la institucionalización del *escándalo* como forma típicamente vanguardista de la polémica literaria”¹⁹, que llega al apogeo del histrionismo infantil en la respuesta de César Moro a una de sus efusiones yoístas, “La bazofia de los perros” (1936), dictada por el resentimiento y la rivalidad entre ambos²⁰. Escrita en francés —más exabrupto que manifiesto— no cumple una función programática; solo se distingue por ser la última y trasnochada polémica vanguardista.

La finalidad programática de los manifiestos es crear un ambiente literario y modificar la sensibilidad imperante con proclamas prescriptivas, cuya misión es imponer una verdad inédita, maniqueísta, profética y mesiánica. El prurito de la autodefinición, de la promoción y del exclusivismo partidario impone un lenguaje inconfundible (beligerante, disidente, dogmático e hiperbólico) y extrema el uso de enunciados exhortativos e imperativos, destinados a persuadir al lector a aceptar el advenimiento de la nueva estética. Se recurre, asimismo, a una diagramación periodística y a eslóganes publicitarios que transgreden las leyes del discurso literario y desmitifican lenguajes prestigiosos (“¡Viva el mole de guajolote!”, clama el “Manifiesto Estridentista”). La escritura de los manifiestos se vale

¹⁹ Sarlo, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 15, p. 49, 1982. Subrayado de B. Sarlo.

²⁰ “La patée des chiens”, en el panfleto *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Véase el texto en: Moro, César. *Los anteojos de azufre*. Ed. André Coyné. Lima: Editorial San Marcos, 1958, pp. 12-3.

de la diversidad discursiva y dismantela definitivamente la preceptiva canónica: tipografía expresiva, indeterminación sintáctica, lenguaje distorsionado, neologismos, coloquialismos, pensamientos incoherentes y fragmentados, montaje de imágenes incompatibles y simultaneísmo cinematográfico.

Los vanguardistas buscan desconcertar y polarizar la opinión pública con proclamas tendenciosas, escritas en la primera persona del plural que, paradójicamente, exaltan la individualidad del yo que escribe²¹. Con la excepción de Huidobro, la enunciación es colectiva, el yo se borra y el signatario se presenta como mesías del “arte nuevo” o de la “nueva sensibilidad”, como hablante de un grupo con conciencia internacional que aspira a conquistar el poder. Borges redacta la proclama de *Prisma*, firmada por cuatro; Oliverio Girondo es autor del manifiesto de *Martín Fierro*, que aparece sin firma; “Somos”, de la vanguardia venezolana, atribuido a Uslar Pietri, se publica anónimo, mientras que “Rosa Náutica”, supuestamente escrita por el húngaro Zsigmond Remenyik, fue editada por “La Dirección del movimiento vanguardista chileno”²²; *Actual* fue escrita y firmada por Maples Arce, pero avalada por un “Directorio de Vanguardia”, con unas doscientas firmas; “El Manifiesto Postumista” de Andrés Avelino habla en nombre de la “Juventud de América” y el “Manifiesto Euforista” está dedicado “¡A la juventud americana!”; “Hacia una poesía vernácula” en Nicaragua se publica sin firma. En otros casos, los autores diluyen su individualidad bautizando el movimiento con las iniciales de sus apellidos: *Diego* Padró y *Palés* Matos promueven el diepalismo. Comparten todos un objetivo común: convertir el texto en un acontecimiento público, estratégica encrucijada de rebeldía e innovación que pretende consolidar una nueva perspectiva creadora. Conduce, por lo tanto, a implantar una conciencia crítica frente al lenguaje, práctica que se convierte en el sello que identifica a la vanguardia latinoamericana y asegura la supervivencia de sus programas.

²¹ Gleize, Jean-Marie. Manifestes, préfaces. *Littérature*, París, 39, pp. 12-16, oct. 1980.

²² Ferdinandy, Georges. Zsigmond Remenyik, auteur de “Rosa Náutica”, un manifeste d'avant-garde paru à Valparaíso en 1922. *TILAS*, 8, pp. 656-9, 1968.

Bibliografía

- Belluzzo, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Editora Unesp, 1990.
- Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana, 1985.
- Burgos, Fernando (ed.). *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986.
- Forster, Merlin H. y Jackson, K. David. *Vanguardism in Latin American literature: an annotated bibliographical guide*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1990.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1993.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Müller-Bergh, Klaus. *Poesía de vanguardia y contemporánea*. Madrid: La Muralla, 1983.
- Osorio, T., Nelson. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, N° 15, 1982. Número dedicado a la vanguardia.
- Río de la Plata*, París, N° 4-6, 1987. Número dedicado a "Los años veinte".
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Unruh, Vicky. *Latin American vanguards: the art of contentious encounters*. Berkeley: UC Press, 1994.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifes-*

- tos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni, 1986. 2ª ed. ampliada. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Videla, de Rivero, Gloria. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990. 2 v.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.). *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1991. *Las literaturas hispánicas de vanguardia: orientación bibliográfica*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1991.
- Yurkievich, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 1984.

LOS SIGNOS VANGUARDISTAS: EL REGISTRO DE LA MODERNIDAD

Saúl Yurkievich

Argentina. Escritor y crítico, fallecido en 2005. Catedrático en la Universidad de París. Su obra abarca una docena de títulos, desde su libro inicial, *Valoración de Vallejo* (1958), hasta el volumen crítico, *La movediza modernidad* (1992). Publicó la antología de ensayos titulada *Del arte verbal* (2002). Fue amigo y albacea de Julio Cortázar, publicó *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994).



Dado el carácter radical de sus reivindicaciones y de sus realizaciones, dada la negatividad de los códigos con que opera, puede afirmarse que la vanguardia tanto artística como literaria se define por la ruptura. Instaure a la vez la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Movimiento insurrecto que pronto se internacionaliza y adquiere una difusión mundial, la vanguardia aparece signada por la noción de corte concluyente con el pasado. Y el corte que proclama y practica resulta la adecuación del dominio estético a los otros cortes —histórico, axiológico, social, técnico, ecológico, gnoseológico—, que a la par y en íntima correlación ocurren en todos los otros campos. Promovida por la obligación de cambio, la vanguardia impone al arte una permanente mudanza, a la vez preceptiva, perceptiva y estilística. Compulsa a la renovación de las concepciones y conductas artísticas, concorde con aquella que se

lleva a cabo en el orden científico y tecnológico, revolución instrumental que se conjuga con una revolución mental. Son esta noción y efecto de ruptura los que permiten detectar en los escritos vanguardistas, basados en el desacato a la norma, los rasgos distintivos de sus mundos y modos de representación, las peculiaridades de su signica y de su estrategia textual.

Dada la mutabilidad extrema de la vanguardia, sus multiformes manifestaciones se resisten a un encuadre que las ciña, a una clasificación que las fije, a cualquier taxonomía o analítica sistemática que pretenda regular tan bullente atolladero. Caracterizado por la multiplicidad de dimensiones, direcciones, focos, formas, elocuciones, marcos de referencia, escalas, el poema vanguardista surge como pujante entrevero de probabilidades, como arbitraria intersección de incidencias. Se origina imbuido de las nociones de colapso, mutación, revuelta, dinamismo, azar, discontinuidad, relatividad, fragmentación. Desacorde, disconforme, desaforado, a menudo insta la visión desintegradora, caótica; propende al libre arbitrio, a la irracionalidad extrema, a la entropía; gusta incurrir en los mensajes fronterizos, llevándolos al límite de lo literariamente comunicable. Agente del antiarte y de la contracultura, la vanguardia pugna, mediante intervenciones contraventoras o catastróficas, por invalidar no solo las convenciones retóricas vigentes, sino también los caducos sistemas de representación simbólica del mundo. En el campo de la poesía lírica, dominio principal de su acción literaria, la vanguardia practica la antipoesía —es Vicente Huidobro quien en su *Altazor* (Canto I, verso 369) emplea por vez primera el apelativo de “Antipoeta”—; se propone desescribir lo escribible, desdejar lo decible, desestabilizar, desautomatizar, descompaginar los dispositivos estatuidos para sacar a la escritura de sus fijaciones conceptivas y compositivas, para propiciar otro sistema simbólico capaz de redistribuir lo real restableciendo una nueva concertación entre visión relativa, inestable, heterogénea, lábil, simultánea y su adecuada representación lingüística. A partir de los años veinte, al igual que las otras conductas técnicas, el arte manifiesta una

creciente diversificación tanto teórica como operativa, ejerce una gran movilidad icónica y relacional a fin de figurar un mundo donde todos los órdenes (temporal/espacial, objetivo/subjetivo, intrínseco/extrínseco, natural/artificial, real/imaginario, causal/accidental, conexo/inconexo, concreto/abstracto) se interfieren e intrincan en multívoca mezcla.

Con la convicción de que viven una vertiginosa y compulsiva actualidad sujeta a transformaciones radicales y en ruptura revolucionaria con el pasado, los poetas vanguardistas (tanto los centrales como los periféricos) se proponen expresar esa modernidad innovadora marcándola explícita o implícitamente en toda instancia textual. La vanguardia augural es futurista; se enfervoriza por un presente prospectivo sin retrospección, divorciado del pretérito inmediato e inmediato e impelido a un porvenir en perpetuo adelante. La primera vanguardia es modernólatra, rinde culto a la novedad, se afana por participar en el progreso y la expansión provocados por la era industrial y se empeña en manifestar su empalme con la historia inmediata, con la microhistoria personal y la macrohistoria colectiva. Por doquier subraya su designio de gestar una literatura abierta al mundo, capaz de registrar la cambiante realidad en toda su extensión y en todos sus niveles. Se propone la continua invención, una literatura proteiforme constantemente adaptada a un presente en rápida renovación. El *Esprit nouveau* de Guillaume Apollinaire, vanguardista paradigmático, inspira la poética del creacionismo, primera formulación hispanoamericana de una estética de vanguardia, e influye en su secuela continental (ultraísmo, estridentismo, martinfierrismo, nadaísmo, etc.). El culto a la novedad—distinto del romántico tributo a la originalidad, entendida sobre todo como singularidad subjetiva— impone al movimiento vanguardista un curso cambiante, caracterizado por la proliferación de tendencias episódicas. Instaura la era de los ismos. Las ocasionales y reivindicatorias emergencias de grupos vanguardistas se distinguen por un nuevo apelativo y se diferencian más en el plano manifestatorio, el de la exposición doctrinal, que en el de la instrumentación

del poema; todas las tendencias se surten del mismo almacén teórico y emplean parecidos recursos de escritura. Todos los vanguardistas preconizan un antipasatismo reacio a cualquier rescate, un antiacademismo enemigo de cualquier restauración. En sus posiciones extremas, la vanguardia postula la tabla rasa, la nulidad de la herencia cultural y artística, y gusta presentarse como endogámica, como autogeneración, *ex nihilo*, nacida a partir de la ruptura de todos los continuos.

No obstante esa ambición de anular el inevitable legado histórico, la vanguardia es siempre historicista. Se funda en la conciencia epocal de crisis y de revolución generalizadas, y pone ahínco en la asunción del presente. Se inserta completamente en su tiempo, rechaza toda intemporalidad, incluso la artística, y se empeña en marcar expresa y sugestivamente su activa contemporaneidad. La vanguardia actúa según una doble estrategia, la una “porvenirista” —calificativo que los ultraístas usan con frecuencia— y la otra agonista. La “porvenirista” es positiva, adhiere con entusiasmo al programa de la era industrial, suscribe a todos los progresos, exalta los adelantos del maquinismo, se enfervoriza con las locomociones vertiginosas, hace suya la dimensión planetaria propia de la era de las comunicaciones, participa de la ampliación de la realidad a escala mundial, disfruta de las excitaciones de la urbe tecnificada, multitudinaria, voraginosa y babélica, quiere asumir de lleno una actualidad potente y expansiva. Porque supone que ella ineludiblemente va a abolir los atrasos y confinamientos regionales, adopta un estilo transnacional; ya no escribe en función del estado nacional de la literatura, sino del internacional.

Hacia los años veinte, las prédicas y las prácticas de la vanguardia concitan en el Nuevo Mundo la adhesión de los grupos progresistas, y disponen, por ende, de una rápida difusión continental. Desde la cuenca atlántica a la del Pacífico, pululan en América Latina las filiales vanguardistas, sobre todo en las ciudades portuarias vinculadas con la inmigración europea y el comercio internacional. Nuestras avanzadas intelectuales y artísticas, si no experimentan

localmente una modernidad efectiva, la viven de manera imaginaria en calidad de adelantados que se proyectan a un mañana inminente y promisor. La efervescencia vanguardista corresponde entonces a las expectativas de nuestros países y a nuestra entrada en la modernidad, cuando somos cabalmente incorporados al programa de la sociedad industrial con su extraordinaria capacidad de transformación de la materia, con su poder de desplazamiento y con su instrumentación planetaria de los recursos técnicos, naturales y humanos. Aunque excéntricos, aunque relegados por el nuevo orden tecnológico al papel de proveedores de productos primarios, entramos en el circuito del gran comercio internacional, participamos de las comunicaciones, de las circulaciones y de los intercambios internacionales. Aunque periféricos, la interdependencia entre los países subordinados a la división del trabajo e integrados a la misma economía de mercado nos vuelve, querámoslo o no, mundiales, actuales, cosmopolitas. También experimentamos la rápida transformación de las capitales artesanales y aldeanas en urbes comunicadas y electrificadas, las del hábitat manufacturado, las de las concentraciones masivas, las de las coexistencias dispares, las de la mudanza edilicia, las del tráfico intenso y la algarabía callejera, las de la agitación y el removimiento incitantes. Tal es la visión unanimista del tráfico mecánico y del vértigo multitudinario que da Rubén Darío del Buenos Aires del Centenario en su *Canto a la Argentina* prefigurando así la representación vanguardista —veloz, heterogénea, ubicua y simultánea— del torbellino urbano. La modernolatría es una devoción ciudadana. La vanguardia surge como signo de modernidad originado por los centros metropolitanos en su proceso de modernización; refleja el propósito de concertar el arte local con el internacional.

El contexto urbano, con su continua transformación, con su concentrada mezcla, con su anónimo y homogéneo modo de vida, desvincula de lo vernáculo y produce un cambio de mentalidad. La ciudad competitiva, mercantil y pragmática infunde el credo del progreso. Moviliza desestabilizando; lanzada a la carrera del avance

incesante, propulsa a la perpetua suplantación de lo objetual y a la permanente mudanza nacional. El modelo de conducta avanzada lo proveen las ciencias positivas: es experimental; el modelo de producción progresista proviene de las ciencias aplicadas: es tecnológico. Como lo proclaman tantos manifiestos que retoman los postulados futuristas, la belleza reside ahora en el diseño industrial. Así lo corrobora taxativamente el manifiesto “Martín Fierro”, redactado por Oliverio Girondo y publicado en 1924:

“MARTÍN FIERRO” se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

Esta emulación tecnológica implica en arte la continua renovación de procesos y productos, la polémica permanente y la rápida sucesión de tendencias que tienden a singularizarse. Implica imponer una constante mudanza preceptiva y formal, imprimir al arte una aceleración diversificadora. Aparece así, bajo el patrocinio de los tiempos modernos, una vanguardia optimista que alaba los logros de la era mecánica y que procura integrarse al programa de la sociedad industrial. En “El Creacionismo”, uno de sus textos manifestarios, Huidobro parangona el poema creado con la invención mecánica:

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares [...]. Lo realizado en la mecánica se ha hecho en la poesía.

Esta vanguardia modernólatra multiplica en sus escritos los índices de actualidad; inscribe su pasmo mediante la mención explícita de los adelantos técnicos. En la poesía propiamente vanguardista de Huidobro, la del bienio 1917-1918 —*Horizon carré, Tour Eiffel, Hallali, Ecuatorial, Poemas árticos*—, el paisaje está atravesado por rieles y por cables, surcado por rápidos trenes y por mensajes

telegráficos; el hombre viaja mecánicamente por aire, mar y tierra; asciende en ascensor o en biplano y desciende a la profundidad acuática en submarino. La visión se vuelve movediza y mudadiza; ingresa al ámbito excitante, ágil, sincopado de la agitación ciudadana; entra en el hormigueo bullicioso de las veloces traslaciones, en el orbe que los paquebotes y los expresos expanden sin cesar, en el aire recorrido por las máquinas volantes, donde pululan las palabras que la radiotelegrafía difunde hacia todo lugar.

La contemporaneidad explícita se complementa con la implícita. A la par que Huidobro menta lo nuevo, adapta sus recursos de representación a ese cúmulo de sensaciones superpuestas, a esas aleatorias y fugaces convergencias, a esas heterogéneas incidencias, a ese universo abierto, pululante e indeterminado en que se ha convertido la realidad. La percepción antes sujeta a puntos de vista fijos se torna variable, tornadiza. Todo se vuelve tránsito, inacabamiento, transcurso, fragmentaria diversidad. Y para figurar esa efervescencia generalizada, ese flujo de instantáneas conjunciones de lo dispar en perpetuo movimiento, Huidobro recurre a una combinatoria multidireccional, multifocal, multidimensional, tan multiforme y multívoca como el mundo que pretende simbolizar. Para representar lo inacabado, discontinuo y fragmentario interfiriéndose, Huidobro adopta un montaje cinemático con continuo cambio de escenario, punto de mira y encuadre. Si bien Huidobro no inserta en sus poemas recortes de discursos preformulados, no incorpora extractos de textos ajenos, su concepción del montaje se asemeja a la del *collage*. Corresponde como este a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro, a la movilidad relacional, a la relatividad y a la indeterminación incircunscriptas. También se basa en los contrastes simultáneos, en la yuxtaposición de los destiempo, en el estallido heterotópico, en la variabilidad formal, focal, tonal, en los ritmos fracturados y en la articulación entrecortada. El poema resulta traslaticio mosaico, ensambladura de fragmentos, calidoscopio que configura en momentánea connivencia lo diverso y lo disperso.

Huidobro aplica el diseño del afiche, utiliza variantes tipográficas, impone distinguos en el tamaño de las letras, relaja la columna versal, la bifurca, la ramifica. Las palabras se escalonan, se alzan, se inclinan, se aproximan o alejan para que el espacio pierda su pasividad de mero soporte y participe activamente en la emisión del mensaje poético, ahora visoaudiomotor. A partir de *Horizon carré* aparecen esos versos en imponentes mayúsculas, destacados como leyendas o carteles que remedan el grandor jerárquico de los anuncios publicitarios o de los titulares de periódico y que recuerdan las inscripciones adheridas a los *collages* cubistas. A veces se reducen a una sola palabra inclinada que se coloca, como etiqueta o *papier collé*, al costado de la columna central, fuera de toda concatenación, fuera de encuadre. *Ecuatorial* representa la completa zambullida en el contexto *collage* ampliado a escala universal —sus traslaciones son no solo terrestres, sino también interestelares—. No porque ensamble citas o retazos preformados, sino por el carácter contrastivo, fragmentario y aleatorio de su combinatoria, por su libertad de conexión y de composición, por su proteica potestad que juega con marcos de referencia y modos de enunciación rivales hasta desbordar cualquier contexto o encuadre a fin de que los signos recobren su completo albedrío. *Ecuatorial* hace coexistir distintos regímenes de articulación, discursos disímiles dispuestos en un decurso accidentado pleno de brechas y altibajos. Son justamente los cortes, desvíos, hiatos, desniveles que lo convierten en cúmulo energético, en una plétora de acontecimientos semánticos de efecto cambiante, en campo de fuerzas en pugna, en un conjunto descentrado, ubicuo, antitético, reversible, con una prodigiosa capacidad tanto de anexión como de ligazón. *Ecuatorial* transmite una visión cinematográfica, porque Huidobro practica aquí una técnica semejante a la del montaje del cine moderno que nace a la par del ensamblaje discordante y del *collage*. La sintaxis fílmica concebida por Griffith, Pudovkin y Eisenstein proviene de la misma encrucijada estética. Se trata también de arte de la pegadura, de montar una parataxis que fragmenta rítmica y expresivamente la sucesión crono y topológica,

de un contrapunto de planos, focos y encuadres que remodelan el desarrollo, afectando los signos de su inserción convencional. Se trata de otro esquema simbólico, de un cambio de visión para representar una nueva experiencia del mundo. Paradigma de la vanguardia pujante, *Ecuatorial* reúne todas las marcas de modernidad: novedades tecnológicas, actualidad mundial, *swing* y nervio ciudadanos, movilidad y variabilidad máximas, apropiamiento simultaneísta de toda la geografía, supresión de la puntuación, verso libre, dinamismo gráfico, altibajos tempoespaciales, libertad estructural, visión calidoscópica, irrupciones sorprendidas, trastrocamientos humorísticos, metamorfosis metafóricas que restablecen el primado de la fantasía sobre las represiones realistas.

A la vanguardia formalista, prosélita, compulsiva, aquella que adhiere con fervor al programa de la revolución tecnológica, que reivindica los fueros de un arte experimental y que ejerce gozosamente las libertades textuales, se contrapone pronto la otra, la pesimista, la de la belleza convulsa, la de los códigos negativos y de la visión desintegradora. Tres libros magistrales la representan cabalmente: *Trilce*, con sus relaciones dislocadas y el ser que se disocia; *Altazor*, con su desesperada búsqueda de la integridad perdida, y *Residencia en la tierra*, con su duración átona, su existencia expectante y su naufragio en el vacío. Vanguardia disfórica de la desgarradora asunción de una crisis raigal, desmantela la imagen cohesiva, subvierte las conexiones de lo escribible y concebible convencionales, escinde la textura discursiva para hacer aflorar la impaciente carga del fondo atribulado, para explorar y explayar la turbamulta más íntima. Vanguardia de la profusión entrópica, del discurso deshilado y de la coherencia neurótica, desgobierna, desublima y desciende para retrotraer el lenguaje hacia el revolvedero preformal. Operando con la fealdad, el sinsentido y la nonada, se propone dar cuenta de la precaria y contradictoria condición humana, de la incompletud de una existencia alienada por el orden indeseado. A las disposiciones regladas, al despliegue armónico, a las estilizadas transfiguraciones opone una inscripción literal de lo sólito, lo local, lo incidental,

entreverándolo con la entrañable intimidad y con lo crudamente psicosomático. Mediante sus mezclas de instancias y circunstancias antitéticas, esta vanguardia busca representar al hombre en situación, hombre de la vida fraccionada en pugna mental y social sujeto al embate desarticulador de un mundo reificado, inmerso hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia. Inquiriendo por lo más real de lo real, esta vanguardia atribulada desescribe lo escrito, desgramaticaliza el discurso normativo, descoyunta la ficción mimética, desmantela la historia consecutiva para hacer estallar el sujeto convencional, disipar la ilusión de una identidad unívoca, de un epicentro psicológico a partir del cual se profiere y avala el poema. El texto se abre a las acometidas del fondo imperioso; expresa las angustias desorganizadoras, el desvarío fantasmático, la espontaneidad dislocadora, un irreprimible autismo que lo retrotrae hacia lo recóndito. La pujanza del exceso no integrable, la heterogeneidad indiscernible, la inasible alteridad, imponen un descenso por debajo del orden simbólico, hacia la entraña donde se engendra el sujeto y se genera la significancia.

De la vanguardia futurista, militante, expansiva, manifestaria, internacionalista, con una franca propensión teorética y tecnocrática se pasa pronto a la otra, a la subjetivista que se ensimisma, merced a su introyección hiperpsicológica, para bucear en las napas de la conciencia más profunda. De la vanguardia integrada al imperioso programa de transformación mundial se pasa a la del soliloquio solipsista del ser gregario en la tierra baldía. Pero esta, que convulsamente, que absurdamente dice el sin sentido de la existencia y la sinrazón del mundo, es la que emprende, por la palabra dislocada, alocada y errática, el más penetrante e intenso rastreo de nuestro plurívoco psiquismo.

A RUPTURA VANGUARDISTA: AS GRANDES OBRAS

José Paulo Paes

Brasil. Poeta, ensaísta e tradutor. Tem onze coletâneas de poemas publicadas, a mais recente das quais é *Prosas seguidas de Odes mínimas* (1992). *Gregos e baianos* (1985) e *A aventura literária* (1990) reúnem seus principais ensaios. Dedicar-se hoje à tradução de poesia: além de duas antologias de poesia grega moderna, organizou e traduziu seleções de poemas de Aretino, Kaváfis, Éluard, Auden, William Carlos Williams, Hoelderlin, Paladas de Alexandria e Rilke.



I

Na perspectiva de uma história da invenção de formas literárias, as chamadas grandes obras do modernismo brasileiro, por meritórias que possam ser, necessariamente aparecem como algo tardias e/ou epigonais em relação às do seu epicentro francês, aquele “umbigo do mundo” a que se referia Paulo Prado no prefácio de *Pau-brasil*. Os treze anos que separam a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 do lançamento do manifesto futurista de 1909, ponto de partida da longa série de proclamações vanguardistas das três primeiras décadas do século, mostram não ter sido assim tão instantânea quanto pretendia Antônio de Alcântara Machado a repercussão, no Brasil, do “movimento reacionário europeu”. Por outro

lado, uma vista de olhos ao índice de nomes citados por Mário de Andrade na sua súmula da poética de 22, *A escrava que não é Isaura*, dá logo a perceber tampouco terem sido “independentes entre si” os movimentos desencadeados pela “mesma ânsia de renovação” artística tanto “na Europa quanto nas duas Américas”. As frases entre aspas são ainda de Alcântara Machado¹, cujo testemunho acerca das idéias e das ilusões do grupo modernista de São Paulo é particularmente significativo por vir de um dos seus primeiros e mais bem-dotados seguidores.

Todavia, à luz de um projeto de cultura brasileira que começa a se esboçar já no século XVI, a atualidade e a pertinência das principais obras do movimento de 22 passam a primeiro plano, fazendo recuar para os fundos de quadro, por secundária, a questão de sua dívida para com modelos ou antecedentes europeus. Talvez se possa ver como teorização pioneira desse até então informulado projeto de cultura brasileira a “lei da obnubilação” formulada por Araripe Júnior num dos aditamentos à sua biografia de Gregório de Matos (1893). Lei que consistiria em o colono arribado à América portuguesa ter de alijar a sua “bagagem de homem civilizado” e se animalizar, “descendo a escala do progresso psicológico” —isto é, revertendo ao estado de barbárie— a fim de poder “concorrer com os primitivos índios”², mais bem-adaptados do que ele ao hábitat selvagem. Outra instância do mesmo esforço de teorização aflora na barbarização empática que, através de uma citação de Taine, se propõe Euclides da Cunha logo à entrada de *Os sertões*. Na noção tainiana do “narrador sincero” empenhado em “sentir como bárbaro, entre os bárbaros” (para pôr em vernáculo o que Euclides deixou em francês, sem se dar muita conta da incongruência desse respeito tão pouco bárbaro pela letra do texto alheio) encontrava ele

¹ Cf. Alcântara Machado, Antônio de. *Cavaquinho e saxofone (solos): 1926-1935*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940, p. 306.

² Coutinho, Afrânio (ed.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, v. 2, p. 479.

o paradigma do seu próprio esforço de, para além das deformações da sua ideologia positivista, discernir a verdadeira semântica social de Canudos.

Obnubilação, barbarização —outros tantos nomes para aquele processo de mestiçagem ou sincretismo que, num vislumbre de rara lucidez, Sílvio Romero enxergou como básico na formação não só da gente, mas principalmente da cultura brasileira—. Com os modernistas de 22, o conceito de mestiçagem cultural chegaria ao grau máximo de lucidez, transformando-se inclusive em bandeira de luta, isso desde o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, com a sua ênfase no “bárbaro e nosso”, até o Manifesto Antropófago de 1928, onde o “bárbaro tecnizado de Keyserling”³ é dado como ponto de chegada da Revolução Caraíba. Nessa promoção culta da barbárie, foi decisivo o impulso aqui recebido da moda primitivista que assolou a Europa a partir do começo do século e que se veiculou nos seus movimentos artísticos de vanguarda. Na gênese do cubismo, a escultura da África negra teve, como se sabe, importância comparável à da lição geometrizar de Cézanne. A poesia primitiva africana, por sua vez, transitou dos expressionistas alemães para os dadaístas de Zurique, que, nas noites do Cabaré Voltaire, se comprazia em declamá-la ao som de tambores. O Brasil não ficou esquecido nessa voga; em 1918 Paris ouvia a execução de dois poemas tupis musicados para vozes femininas e batidas de mãos por Darius Milhaud, o mesmo Milhaud responsável pela partitura de *L'homme et son désir*, texto teatral de Paul Claudel ambientado na floresta amazônica e encenado em 1921 pelo Balé Sueco⁴. Convém ainda não esquecer as estreitas ligações dos modernistas de São Paulo com Blaise Cendrars, cuja *Anthologie nègre* de 1918 foi um dos marcos do neoprimitivismo literário, a que ele não deixou de

³ Andrade, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago. In: *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1972. A “falação” de *Pau-brasil* é uma versão resumida e modificada do Manifesto da Poesia Pau-Brasil; nas citações que seguem, ambas as versões são utilizadas.

⁴ Apud Fauchereau, Serge. *La révolution cubiste*. Paris: Denoel, 1982, p. 91.

incorporar o exótico brasileiro através de poemas e textos em prosa sobre as experiências de suas viagens ao país.

Entretanto, ao aderir de corpo e alma à voga do primitivo, os vanguardistas de 22 não estavam apenas copiando mais uma moda européia. Estavam era tentando descobrir a identidade brasileira por um processo de retomada cultural que Oswald de Andrade explicitou no Manifesto Antropófago: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. Referia-se ele obviamente ao mito do bom selvagem inspirado pelo índio americano a Montaigne e Rousseau e que o neoprimitivismo se encarregou de pôr outra vez em circulação. Antonio Candido acentuou a legitimidade dessa retomada ao observar que “no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, pelo que as “terríveis ousadias” sugeridas a artistas plásticos como Picasso e Brancusi ou a poetas como Max Jacob e Tristan Tzara pelas deformações e/ou simplificações expressivas da arte primitiva são “mais coerentes com a nossa herança cultural de que com a deles”⁵. “Primitivo” era então um rótulo muito amplo. Abrangia não apenas culturas tradicionais já extintas como a etrusca, a egípcia e a da Grécia pré-clássica, ou ainda vivas, como as da África negra, da Oceania e das Américas, mas também a cultura popular contemporânea, especialmente as expressões de arte *naïve* tão caras aos cubistas, fossem os quadros de Douanier Rousseau ou os espetáculos de circo, a música de café-concerto ou o romance-folhetim cuja leitura Apollinaire, aficionado de Fantomas, reputava “uma ocupação poética do mais alto interesse”⁶. O primitivo, outrossim, se aproximava da criança na medida em que com ela partilhava da mesma mentalidade pré-lógica, categoria de base da antropologia de Lévy-Brühl bem conhecida de Mário e de Oswald de Andrade. A infantilidade é,

⁵ Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1965, p.p 145.

⁶ Fauchereau, op. cit., p. 107.

reconhecidamente, um dos traços da arte moderna. No dadaísmo, por exemplo, Renato Poggioli discerniu uma “intransigente puerilidade, um extremo infantilismo”⁷; a seu ver, a exaltação da espontaneidade infantil, característica de boa parte da arte de vanguarda, aponta para uma regressão psicológica ligada de perto à relação conflituosa entre filhos e pai. Relação que o choque de gerações próprio da dinâmica da história literária vai constituir em dialética, ao passadismo dos pais ou antecessores opondo-se o vanguardismo dos filhos ou sucessores. Dessa síndrome regressiva da vanguarda é componente essencial o gosto pela arte como jogo ou brincadeira, onde contestar pela sátira e a paródia a seriedade da arte acadêmica, tanto quanto a nostalgia de inocência ou pureza da infância, a que busca remontar pela recusa da má consciência que considera inseparável da lógica e da moral burguesas.

Curioso observar que, no modernismo brasileiro, a volta ao primitivo e ao infantil configurava um itinerário inverso ao dos seus modelos estrangeiros. Por ter como motivação o fastio, quando não a desistência dos valores da civilização ocidental, o primitivismo das vanguardas européias punha à mostra o seu caráter de fuga ao familiar rumo do exótico. O dos modernistas brasileiros de 22 significava, ao contrário, a busca das raízes remotas, e supostamente mais autênticas, de sua própria cultura. Daí que a regressão que eles gostosamente empreendiam em verso e prosa fosse menos a uma infância individual do que a uma infância nacional. Antes de evocar no *Primeiro caderno de poesia*, de 1927, a sua meninice paulistana, Oswald de Andrade revisitara antes, em *Pau-brasil*, de 1925, a infância histórica de sua pátria com a “alegria da ignorância que descobre”⁸. Também a pletora de adivinhas, frases feitas, parlendas e trava-línguas do folclore infantil usada por Mário de Andrade em *Macunaíma* para narrar às andanças do seu herói-síntese ecoa-lhe,

⁷ Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde*. Trad. G. Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968, pp. 62. Ver também pp. 35 e 107.

⁸ Andrade, Oswald de. Falação. In: Campos, Haroldo de (org.). *Poesias reunidas O. Andrade*. São Paulo: Difel, 1966, p. 68.

isomorficamente, a matreirice de moleque, primeiro das trilhas do mato, depois das ruas de São Paulo.

O remonte às origens históricas da nacionalidade, ao momento mítico do encontro do índio com o europeu, equivalia a um banho lustral para a recuperação daquele “estado de inocência” do primitivo e da criança que um dos incisos do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, aproximava do estado de graça. Como toda inocência *a posteriori*, a do primitivismo modernista tinha o sentido crítico de uma redução fenomenológica. Sentido, aliás, discernível desde o indianismo neoclássico, em que a ingenuidade do iroquês de Voltaire pode ser vista como uma espécie de estratagema eidético para desmascaramento de embustes ideológicos, tanto quanto o era, no indianismo romântico, a contraposição da nobreza moral do selvagem à amoralidade utilitária de seus colonizadores. Assim também, chegados ao presente depois de sua viagem de ida e volta ao cabralismo, puderam os modernistas de São Paulo, com a “alegria da ignorância que descobre”, iniciar a crítica da herança colonial que ainda lhes embargava o passo à altura de 1922. Então, nas comemorações do primeiro centenário da independência política do Brasil, a retórica cívica, pela sua própria vacuidade, pôs bem à mostra o atraso material e cultural em que vegetava o país. Voltado, porém mais para o estético do que para o político ou o social (e o esquematismo da hermenêutica histórico-sociológica do *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, antes parece confirmar do que desmentir pela exceção um pendor generalizado), o grupo de 22 só se ocupou das mazelas culturais decorrentes dessa incômoda herança. Empenhou-se em denunciar-lhe a bacharelise, o “lado doutor” da pedagogia jesuíta continuado pelas faculdades de direito, e o verbalismo que lhe é congênito, o “falar difícil” da língua culta submissa à norma gramatical lusitana. Foi neste ponto que, espicaçados pelas naturais afinidades do primitivo com o popular explorado pelo cubismo europeu, os primitivistas brasileiros deram o melhor de si ao renovar radicalmente o código literário. Voltando as costas à erudição e à gramática, foram buscar no *melting pot* da cultura popular

do campo e da cidade a língua “sem erudição”, a língua “natural e neológica”, que, forjada pela “contribuição milionária de todos os erros”, veio enfim amalgamar sem fissuras o “como falamos” ao “como somos” e dar voz própria ao homem brasileiro. No domínio da língua, foi sem dúvida com o modernismo que a literatura brasileira conquistou em definitivo a sua autonomia.

Para concluir: a dialética das vanguardas, que pedem sempre ao passado remoto o aval das inovações com que contestam o passado imediato, alcança explicar satisfatoriamente o paradoxo de os primitivistas de 22, tão nostálgicos dos tempos cabralinos, terem não obstante os olhos voltados para o futuro. Tanto assim que, fazendo tábula rasa do que ficou a meio caminho desses dois extremos —o meio caminho do período colonial e do período que, embora se pretendesse já nacional, guardava tantos resquícios daquele—, propuseram-se eles conjugar sem contradição a inocência da barbárie reconquistada à sabedoria pragmática da tecnologia da modernidade para poderem ser com isso os “brasileiros de nossa época”.

É de esperar que esta brevíssima incursão pelos pressupostos do que se poderia chamar uma teoria do modernismo de 22 tenha bastado para pôr em relevo quão grande foi a refração sofrida pelas influências das vanguardas européias ao passarem pelo prisma de um projeto obnubilador ou antropofágico de cultura brasileira que, ao menos virtualmente, era anterior à revolução modernista. Cumpre ter sempre em mente o grau dessa refração para se poder

⁹ As expressões entre parênteses, ao longo de todo este parágrafo, são do Manifesto da Poesia Pau-Brasil (edição citada na nota 3). A última delas pertence ao seguinte trecho: “Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem compreensão de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia”. Estas idéias, que serão retomadas por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago sob a fórmula do “bárbaro tecnizado de Keyserling” e desenvolvidas amplamente em *A crise da filosofia messiânica* (In: *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, cit.), têm a ver com o conflito filhos *versus* pai subjacente à psicologia das vanguardas. No modernismo brasileiro de 22, o conflito assume conotação própria: a superação da polaridade bacharel *versus* patriarca apontada por Luís Martins na geração abolicionista-republicana pela polaridade engenheiro *versus* bacharel característica da geração que assistiu à (e participou da) industrialização do país. “Engenheiros em vez de juriconsultos” é o que significativamente reclama o Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

estimar no seu justo valor o contributo das principais obras geradas pelo movimento. Ao limitar a cinco o número das que irão ser aqui discutidas, atentou-se, sobretudo no seu caráter de abridoras de caminhos novos, caminhos que obras posteriores dos mesmos ou de outros autores, ainda que de mérito comparável, só fizeram alargar.

II

Em *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, cronologicamente o primeiro livro modernista publicado no Brasil, a refração naturalizadora se confina ainda ao domínio do personalismo, sem chegar a apontar para um projeto comum. A propósito desse livro, costuma-se falar da influência do unanimismo de Verhaeren e Jules Romains, perceptível também em *Há uma gota de sangue em cada poema...* (1917), o livro de estréia do autor. No caso de *Paulicéia desvairada*, a influência deles sofre uma refração que se faz sentir, quando mais não seja, na intromissão constante do eu lírico num tipo de discurso que, por aspirar à expressão daqueles “sentimentos unânimes”¹⁰ citados por Romains no título do seu artigo - manifesto de 1905, refugia do pessoal. Sendo Verhaeren e Romains poetas da fase intervalar entre o fim do simbolismo e o advento das vanguardas, não estranha que, ao escolher um verso do primeiro para epigrafar o “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade se desculpassem ali de “estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais”. De fato, em comparação com o atualizado elenco de autores modernisticamente canônicos citados em *A escrava que não é Isaura*, os trazidos à colação no prefácio de *Paulicéia desvairada*, em que Marinetti e Cocteau ainda se acotovelam ecleticamente com Victor Hugo e Bilac, mostram que a modernice dele estava em processo de formação.

¹⁰ No “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada* (In: Andrade, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955, p. 21), o poeta fala expressamente em “alma coletiva”.

Escrito em parágrafos curtos, de linguagem incisiva, como convém à dos manifestos, o “Prefácio interessantíssimo” era uma espécie de ata de fundação do desvairismo, escola ou movimento cujo âmbito de atuação se esgotou ali. Para justificar o título do livro e o nome da escola a que servia de ilustração prática, explicava o poeta: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que o meu inconsciente me grita”. Não é difícil perceber nisto o magistério do automatismo psíquico iniciado pelos dadaístas e sistematizado depois pelos surrealistas, assim como o culto literário do desvario —alegorizada por uma maiúscula simbolista, “minha Loucura” será a musa do poeta ao longo do livro— tem possivelmente algo a ver com as sete *chansons de fou* da primeira parte de *Les villes tentaculaires*, de Verhaeren, confessadamente o autor de cabeceira de Mário de Andrade no ano em que compôs *Paulicéia desvairada*¹¹. Ao apresentar - se “como louco” no “Prefácio interessantíssimo”, o poeta aceitava por antecipação o rótulo depreciativo que lhe seria pesgado pelos filisteus. A eles haveria por certo de parecer adoidada e incompreensível a “ordem imprevisita das comoções, das associações de imagens, de contactos exteriores” que, para poder cantar o “seu inconsciente”, Mário de Andrade registrava nos seus versos, tão discrepantes de tudo quanto havia sido feito até ali na poesia brasileira, ainda que parecessem tímidos em comparação com os primeiros poemas dadaístas. Tivera ele um antegosto da reação filistina quando do escândalo provocado pelo aparecimento, em 1921, do artigo de Oswald de Andrade “O meu poeta futurista”, no qual era reproduzido um dos poemas de *Paulicéia desvairada*. O “Prefácio interessantíssimo” faz referência aos inconvenientes pessoais trazidos a Mário de Andrade por esse escândalo, e a virulência com que, em peças como “Ode ao burguês”, “A caçada”, “Colloque sentimental” e “As enfiaturas do Ipiranga” é versada a oposição entre artista e burguês, revela tratar-se menos

¹¹ Ver Bandeira, Manuel (pref. e org.). *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958, p. 293.

da exploração de uns topos da arte de vanguarda que de um desafo de ordem íntima.

O desvario da linguagem inovadora do poeta paralelizava o desvario da vida trepidante da metrópole por ele celebrada. Mediante o uso sistemático do que, no “Prefácio interessantíssimo”, ele chamava de “verso harmônico” e “polifonia poética” —um verso formado de palavras futuristicamente em liberdade, sem ligação gramatical entre si, a vibrarem no seu insulamento como a harmonia de um acorde irresoluto; uma polifonia verbal conseguida pela superposição de frases soltas, as mais das vezes elípticas por escamoteamento do verbo—, tentava ele suscitar o mesmo efeito de simultaneidade do “tumulto desordenado das muitas idéias” a se atropelarem no cérebro num momento de especial comoção. Para dar conta de tal comoção e do tumulto interior por ela engendrado, abusava o poeta inclusive de notações gráficas como as reticências e o ponto de exclamação, de uso extensivo já entre os simbolistas. Só que, em *Paulicéia desvairada*, as reticências visavam a dar força de ressonância à palavra em si, liberta das sujeições sintáticas, enquanto o ponto de exclamação era a imagem icônica de uma subjetividade teatral a admirar-se de suas próprias visões e introvisões.

A simetria, desde o nível de uma teoria da composição, entre a tumultuosa interioridade do poeta e a não menos tumultuosa exterioridade da sua Paulicéia anuncia-se no verso de abertura do primeiro poema do livro:

São Paulo! comoção da minha vida...

Trata-se, contudo, de uma simetria dialética, inscrita mais na ordem da polaridade de contrários que do alinhamento de semelhanças. Se, pelo que dão a entender poemas de efusão lírica como “Inspiração”, “Paisagem Nº 1” ou “Tristura”, é de amor a relação entre o poeta e a Cidade, outros poemas como “Os cortejos”, “A escalada” ou “Ode ao burguês” mostram a dose de rancor subjacente a tal efusão. O tema da metrópole moderna aparece em *Paulicéia*

desvairada com o mesmo sentido que tem na poesia de Baudelaire e Reverdy, em que, segundo Mortimer Guiney, é “símbolo da matéria fria, estática e indiferente, criada pelo homem na sua tentativa de estabelecer uma ponte entre si e o mundo exterior [...] do insucesso da humanidade ante o problema da incompatibilidade entre espírito e matéria”¹². Essa relação problemática é marcada, na estilística de inovação de *Paulicéia desvairada*, pela frequência com que advérbios e infinitivos são substantivados pela anteposição do artigo: “os sempre”, “os aplaudires”, “os também”, “os muito-ao-longes”, “nos jamais” etc. Aponta semelhante recurso para uma espécie de reificação da circunstância, indicativa de um malogro do eu em avir-se com ela, de um desencontro entre a magnitude do desejo e a escala do possível. Outrossim, o fato de a substantivação se fazer sempre no plural envolve a idéia de fatal e desalentadora repetitividade, além de evidentemente contrastar com a singularidade do eu: na gramática poética do livro, a primeira pessoa do singular e suas marcas, pronomes e flexões verbais corporificam a interioridade do poeta, ao passo que a terceira do plural é a máscara da Cidade e de seus mandatários:

Paulicéia — a grande boca de mil dentes.

A essa pessoa múltipla ou “alma coletiva” diz respeito à pluralização constante de substantivos quase sempre abstratos por via dos quais, ao mesmo tempo em que mapeia os seus dilemas interiores, vai o poeta desenhando o perfil moral da sua desvairada Paulicéia. Perfil de cunho fortemente crítico nos poemas que tematizam o conflito entre os valores antagônicos do eu e do eles. É o caso de “A escalada”, cuja metáfora de base, a Cidade como um “morro de ambições”, se prolonga na do calvário (“crucificações da honra”) que o poeta, falando consigo mesmo numa segunda pessoa de tom ironicamente admonitório, incita-se a escalar após ter-se livrado dos

¹² Guiney, Mortimer. *Cubisme et littérature*. Genebra: Georg & Cie., 1972, p. 81.

“fardos” de seus escrúpulos idealistas (“Estes mil quilos de crença”) para, Hermes-Pança, poder chegar ele também ao “sol sonante” dos plutocratas. Em “Tietê”, o rio da outrora aventura bandeirante aparece degradado em mero local de competições de natação; o advérbio “esperiamente”, no segundo verso, deriva do nome de um clube esportivo então frequentado por imigrantes enricados ou descendentes deles, a julgar pelos dois versos em italiano na última estrofe.

A imagem da Paulicéia como espaço de opulência financeira e refinamento mundano, iterativa em “Rua de São Bento”, “O domador”, “A caçada”, “Paisagem Nº 2”, condensa-se no refrão “Futilidade, civilização” que fecha cada uma das quatro estrofes de “Domingo”, com o seu *staccato* de notações coloquiais compondo um quadro sarcasticamente descritivo. O mesmo registro sarcástico, que chega à virulência política em “O rebanho” e “Ode ao burguês”, pervaga de começo a fim “As enfibraturas do Ipiranga”, o texto mais ambicioso do livro. Nesse “oratório profano”, os vários estratos da sociedade paulistana —escritores e artistas acadêmicos, milionários e burgueses, operariado e gente pobre— alternam coralmente suas vozes com as das Juvenilidades Auriverdes, ou seja, o grupo modernista, e da Minha Loucura, figuração simbólica da individualidade do poeta. Lançando mão de recursos como a monotonia das rimas repetitivas ou o contraste entre fórmulas prosaicas e metáforas alambicadas, “As enfibraturas do Ipiranga” compilam um catálogo de chavões do senso comum, da patriotada e do academismo, de par com certos cacoetes do próprio idioleto modernista, para fazer ouvir em plenitude o registro paródico que será a marca de fábrica do modernismo brasileiro em sua fase heróica.

O caráter coral do último poema de *Paulicéia desvairada*, discrepante do personalismo da maior parte dos que o antecedem, aponta já para um projeto transpessoal, de grupo. Em pólo oposto, “Colloque sentimental” nos dá a expressão mais reveladora da dialética do amor: rancor próprio do subjetivismo de Paulicéia desvairada, assim como a de amor: humor o será do visual de *Pau-brasil*. Na mesma linha do “Noturno” do Cambuci, cuja condição de

bairro popular é conotada pelo grito do vendedor de batata assada e pelo violão do “mulato cor de oiro”, a condição aristocrática de Higienópolis nos anos 20 ressalta dos flagrantes ora descritivos ora alusivos com que “Colloque sentimental” lhe fixa, em meio à noite paulistana, o brilho das mansões com, lá dentro, as casacas de seus condes e os ombros nus, o *rouge* pecaminoso e adulterino de suas grandes damas. Há uma ostensiva nota de crítica social nesses flagrantes —como o “rio de lágrimas” proletárias escorrendo de sob as portas das mansões—, mas ela não obsta a que o elocutor do poema, identificado pelo “eu” elíptico do primeiro verso, confesse no mesmo tom expiatório de “Religião”, poema que se segue imediatamente a “Colloque sentimental”, sua invencível atração por aquelas “Babilônias dos [seus] desejos mais baixos” que, embora se sentindo excluído, ele culposamente percorre com os “pés chagados nos espinhos das calçadas”. Não vem ao caso apontar eventuais nexos de simetria das equações amor: rancor e amor: humor com as diferenças de *status* social dos autores de *Paulicéia desvairada* e *Pau-brasil* à altura em que escreviam esses livros inaugurais. Nem explicar por aí eventuais atitudes de estranhamento ou à-vontade em relação ao apoio recebido pelo grupo de 22 do patriciado paulista, que tantas vezes o acolheu em suas mansões de Higienópolis. O que importa, acima de tudo, é a diversidade dos resultados literários das ditas equações e o alargamento assim trazido ao espectro da expressão modernista.

III

Conquanto o famoso epigrama “amor: humor” só vá aparecer no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) —o qual, não obstante o título, é na realidade o segundo livro de poemas do autor—, ele já preside implicitamente a poética de *Pau-brasil* (1925). Não tanto a teorizada nos versículos de “falação”, variante condensada do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, como a dedutível dos poemas que a ela se seguem. A extremada concisão

desses poemas levou Paulo Prado, no prefácio do livro, a chamá-los “comprimidos, minutos de poesia”, glosando assim, talvez sem o saber, um dito de Tristan Tzara, que falou em “comprimido de linguagem”¹³ ao referir-se ao lugar-comum usado pelos poetas cubistas com propósito semelhante ao das colagens da segunda fase, a fase sintética, da pintura cubista. O magistério do cubismo literário e pictórico é de resto perceptível em *Pau-brasil*, não mais, porém, do que o alto grau de inventividade demonstrado pelo seu autor no aproveitar-lhe as instigações para fundar uma “poética da radicalidade”¹⁴ com justeza ali apontada por Haroldo de Campos. Para se ter a medida dessa radicalidade, é ilustrativo cotejar os poemas brasileiros de *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars¹⁵, com peças de temas semelhantes de *Pau-brasil*. Nestas, muito mais que naqueles, a redução ao mínimo dos nexos gramaticais, a constante elipse do verbo, os deslocamentos qualificativos e os jogos paronomásicos e alusivos não só dinamizam a elocução como a fazem distanciar-se do lógico rumo ao analógico.

Além de estimular-lhe a capacidade de fixar em linhas rápidas de caricatura o essencial do que pretendia representar, a síntese cubista abriu os olhos do poeta de *Pau-brasil* para o espetáculo do cotidiano. “Escapulário”, a peça de abertura do livro, vale como uma espécie de sua divisa ou programa:

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

¹³ Fauchereau, op. cit., p. 138.

¹⁴ Ver Introdução a *Poesias reunidas O. Andrade*, cit.

¹⁵ Cotejo ainda mais ilustrativo se feito com base na tradução desses poemas para o português, realizada por Teresa Thiériot, que consta em: Cendrars, Blaise. *Etc..., etc...* (*um livro 100% brasileiro*). São Paulo: Perspectiva, 1976.

Aí estão *in nuce* alguns dos principais artigos de fé da arte poética oswaldiana. A paródia do texto litúrgico é visualmente sublinhada pelo uso de maiúsculas de reverência, sendo que, em nível semântico, o jogo alusivo convida a ler o virtual por sob o literal: a poesia de cada dia é também o pão de cada dia. Não o pão *tout court* que mata a fome, mas o pão de massa mais fina que, além de matá-la, lisonjeia o paladar: mais bem se percebe a ironia desta complementação do utilitário pelo hedonístico ou estético quando se pensa na virtude da frugalidade tão encarecida nos textos de edificação religiosa. Todavia, o fundamental é a paródia ser acionada pelo aproveitamento de um lugar-comum da geografia turística nacional, que, em outro poema do mesmo livro, “noite no rio”, assume também caráter litúrgico pela sua homologia de contornos com o manto triangular da Virgem tal como representada na iconografia:

O Pão de Açúcar
É Nossa Senhora da Aparecida
Coroadada de luzes.

O lugar-comum é a pedra de toque do cotidiano por cristalizá-lo, numa fórmula *ready-made*, a consubstancial mesmice ou falta de novidade: a vida de todos os dias como repetição, rotina. Situa-se ela, portanto, nos antípodas da literatura, a qual tem antes a ver com a novidade da matéria ou expressão, quer em prosa (*novela* vem de “nova”) quer em verso (o poético é o contrário do prosaico). Daí que, ao privilegiar o lugar-comum e ao tematizar o cotidiano, a poesia de *Pau-brasil* se colocasse deliberadamente no campo da antiliteratura. Poder-se-ia inclusive considerá-la, historicamente, o avesso da dicção parnasiano-simbolista, em que linguagem e tema “elevados” eram de praxe e de rigor. Mas por sob a negatividade paródica de *Pau-brasil* corre um permanente fio de positividade: humor é amor. Ao voltar-se para o cenário cotidiano, o poeta não quer vê-lo com os olhos da rotina. Propõe-se antes vê-lo com os olhos novos da “ignorância que descobre”, mesmo porque “a poesia é a descoberta / das coisas que eu nunca vi”, lição por ele aprendida do

seu filho de dez anos, conforme está dito num dos poemas do livro, “3 de maio”. Ver o já-visto como nunca-visto equivale a inverter radicalmente as regras do jogo, fazendo do cotidiano o espaço da novidade e do literário o espaço da rotina ou convenção.

O enternecimento irônico (amor + humor) com que o poeta se compraz em rever o dia-a-dia para revitalizar-lhe os estereótipos é típico da ignorância ou inocência assumida *a posteriori*. Nela, à surpresa infantil com o nunca-visto subjaz a má consciência adulta do já-visto, donde a sua ironia ou duplicidade de visão. Ela dá sinal de si em “História do Brasil”, a primeira das nove secções temáticas em que se divide *Pau-brasil*. Ali, trechos de prosa de cronistas coloniais, Caminha, Gandavo, D’Abbeville e outros, são dispostos em forma de versos a fim de melhor ressaltar o pitoresco do deslumbramento pueril deles ante as singularidades e maravilhas do Novo Mundo. Essa utilização da técnica de colagem é *sui generis* por utilizar material historiográfico em vez de material contemporâneo, os recortes de jornal, fragmentos de conversação, letras de canções etc. a que os poetas cubistas costumavam recorrer. Digna de nota, ainda, é a recorrência de técnica semelhante em “Secretário dos amantes”. O título dessa sexta secção de *Pau-brasil* foi tirado das brochuras populares de modelos de cartas de amor, e os seis breves poemas que a compõem podem ser vistos como uma espécie de paródia das cantigas d’amigo: a elocução é de igual modo assumido pela mulher, mas a mistura coloquial de expressões de carinho com observações práticas ironiza em certa medida a sentimentalidade costumeira do gênero. Neste caso também, limitou-se Oswald de Andrade a dar forma de versos a trechos de cartas que lhe foram escritas pela pintora Tarsila do Amaral, então sua mulher¹⁶.

Usada com frequência ao longo do livro, a colagem, notadamente de textos de anúncios, serve a fins de sátira por assim dizer documental, já que, por cortejar o favor do público, o reclame acaba por lhe revelar obliquamente a psicologia e os valores. Entretanto,

¹⁶ Ver Amaral, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, v. 1, p. 75.

quando se avém com textos *naïfs*, a sátira oswaldiana deixa entrever uma indisfarçável ponta de enternecimento com a ingenuidade popular. Foi o que, não sem lhe opor alguns reparos, assinalou Mário de Andrade em *Pau-brasil*: “O. de A. se enterneceu sem crítica por tudo o que é do povo”¹⁷. Esse enternecimento paródico está por trás da fidelidade com que é registrada em “Carnaval” e “o ginásio”, por exemplo, a linguagem a um só tempo empolada e canhestra das proclamações dos ranchos cariocas e dos volantes de propaganda de espetáculos populares como o do “tenor boxeur Romão Gonçalves”. É ela ainda que explica a atração, do mesmo poeta cosmopolita que em “contrabando” dirá trazer no coração “Uma saudade feliz / de Paris”, pela simplicidade da vida nas cidadezinhas do interior de São Paulo e Minas Gerais celebradas em “RP 1” e “Roteiro das Minas”. Uma delas lhe vai inspirar o admirável “ditirambo” (“Meu amor me ensinou a ser simples / Como um largo de igreja”), e nos letreiros das modestas casas de comércio de outra, “nova iguaçu”, enxergará ele alvíssaras do “país sem pecados” sonhado pela nostalgia dos tempos idílicos do Cabralismo, assim reverentemente grafado com maiúscula inicial na abertura de “falação”. Na linguagem, nas festas e nos costumes da vida popular do seu tempo o poeta reencontra o mesmo “bárbaro e nosso” das origens cabralinas. Pois este é o próprio *genius loci* a que devemos a “originalidade nativa” capaz de redimir-nos do pecado da “adesão acadêmica” do “Brasil doutor”, para que possamos ser enfim os “brasileiros de nossa época”.

É bem de ver que, em *Pau-brasil*, o pendor primitivista e popularesco convive, sem contradição, com o culto modernista do progresso. Culto que ressalta em alguns dos poemas de “Lóide brasileiro”, a última secção do livro: no “canto de regresso à pátria”, parodiando Gonçalves Dias, diz-nos o poeta que deseja voltar para “o progresso de São Paulo”, e em “Recife”, tanto ou mais do que as relíquias históricas, encantam-no os guindastes e chaminés da

¹⁷ Apud Lopez, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 170.

cidade, “Baluarte do progresso”. É menos insólita do que pode parecer esta simbiose da barbárie e do primitivismo com o progresso e a tecnologia. Aos olhos dos defensores mais ferrenhos da cultura dita humanística, a idolatria moderna da técnica sempre se afigurou, no fundo, a emergência de uma nova barbárie. E se tiver em mente que o Manifesto da Poesia Pau-Brasil se volta, sobretudo contra a erudição e a bacharelise “humanísticas” de nossa formação histórica, não fica difícil entender o apreço de Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, pelo “bárbaro tecnizado de Keyserling”.

Um último aspecto de *Pau-brasil* que não pode passar sem registro é a sua visualidade e, correlatamente, a sua impessoalidade, já que ali nos fala o poeta menos de si que do mundo à sua volta. Isso malgrado ele se ter proposto, em “falação”, uma “perspectiva de outra ordem que a visual”. Referia-se, no caso, ao visual meramente fotográfico da “argúcia naturalista”, em troca da qual aspirava à nova visualidade da “síntese” cubista. Esta, ele a soube realizar, pioneiramente e melhor do que ninguém entre nós, por via da feliz junção da paródia, da colagem e do lugar-comum revitalizado, “a poesia de cada dia”, no quadro de uma poética de amor: humor. E o contraste entre a impessoalidade dela e o personalismo subjetivo de *Paulicéia desvairada* dá fé não apenas da amplitude do projeto modernista em sentido estrito como das futuras aporias da nossa modernidade em sentido lato.

IV

Quando se passa da poesia para o romance de Oswald de Andrade, está-se passando de arte que busca esconder a sua mestria por trás de uma estudada simplicidade para arte que timbra em alardear-se o tempo todo como tal, apontando um dedo enfático para sua própria máscara¹⁸. Asceticamente, a poesia pau-brasil almejava ser

¹⁸ Expressão usada por Roland Barthes algures em *O grau zero da escritura*.

uma simples “apresentação dos materiais” em estado bruto, no que se contrapunha, de caso pensado, à poesia sua antecessora “emaranhada na cultura” e nos “cipós das metrificações”¹⁹. Já a prosa de arte das *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) prazerosamente se entrega às “violências maravilhosas da cor”, conforme lhe está dito no prefácio, de modo a não deixar dúvidas quanto à sua primazia de iniciadora da expressão modernista em nossa ficção. A justificativa desta dualidade de posturas estilísticas talvez esteja na circunstância de, como poeta, Oswald de Andrade ter estreado já modernista, enquanto *Os condenados*, seu primeiro romance, publicado embora no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, é visivelmente um livro pré-modernista. O “gongorismo verbal da escrita”²⁰ nele denunciado por Antonio Candido o define desde logo como um produto típico do *art nouveau* literário.

À adjetivação frondosa de quem, por focalizar a vida sob as lentes de um patetismo à D’Annunzio, se esmerava em realçar-lhe operisticamente as tintas, sucede a preocupação do “estilo telegráfico e a metáfora lancinante” anunciados desde o prefácio das *Memórias sentimentais de João Miramar* como fruto da “nova revolução” em prol de “uma língua modernista”. Língua que, distinguindo-se pela novidade desses recursos da tradição arte-novista, desta herdar, contudo o mesmo impulso ornamental. Quando se fala em ornamento, está-se implicitamente falando em excesso ou transbordamento do significante sobre o significado, como se aquele se tornasse em certa medida independente deste. No caso de *Miramar*, tal relativa independência é confirmada pelo fato de, após uma viagem a Paris, onde travou conhecimento mais íntimo com as novas modas artísticas, ter o romancista modernizado radicalmente o estilo de uma primeira versão mais conservadora do livro, datada de 1917²¹. Era como se, invertendo o exemplo clássico que

¹⁹ Frases de “falação” em *Pau-brasil*, cit.

²⁰ Candido, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, s.d., p. 16.

²¹ Ver Amaral, op. cit., pp. 77 e 99.

Paulo Prado invocava no prefácio de Pau-brasil para expressamente desmenti-lo com a novidade tanto de fundo quanto de forma da poesia ali enfeixada, o seu autor, agora *doublé* de romancista, passasse a fazer versos novos sobre pensamentos antigos.

Não é assim tão descabido falar em versos a propósito de *Miramar*. Na medida em que se distanciava do ideal de uma “prosa pura” sonhado por Antônio de Alcântara Machado, incorria-o no equívoco da “prosa lírica” que o mesmo Alcântara Machado verberara como prosa que “não é prosa”²². Salta à vista tender o estilo de *Miramar* mais à exuberância lírica do que à objetividade prosaica. Nele se multiplicam as metáforas de impacto (“o vento batia a madrugada como um marido”), as rimas e aliterações consecutivas (“sapos sapeiam sapas sopas”), as metonímias violentas (“solestos de campainhas ancoraram o navio”), os oxímoros (“escada subia quedas”), as onomatopéias semantizadas (“o grilo / Triste tris-tris-tris-te”), os lances trocadilhescos (“bandos de bondes iam para as bandas da Avenida”), os deslocamentos qualificativos (“as barbas alemãs de um médico”), as alterações de regência verbal (“malta escabriavam salas brancas”), as denominações grotescas (“Miss Piss”, “Pindobaville”)²³. Mas o que particularmente se faz notar é o gosto futurista do telegráfico e do neológico, manifesto um na sistemática omissão de conectivos gramaticais, em especial artigos, e o outro na frequente verbalização de adjetivos ou substantivos (“norte-americanava”, “guardanapavam”). Se aqueles outros recursos de expressão podem ser vistos como manifestações mais ou menos gratuitas de ludismo poético, estes dois últimos estão intimamente ligados à semântica do livro. O telegráfico ecoa isomorficamente o tema da viagem, nele central, e da correlata dialética entre o Lá e o Cá emblematizada no nome do seu protagonista, um Miramar de olhos sempre postos “no mar de embarques”, nunca de desembarques. O neológico, por sua

²² Ver Alcântara, Machado. *Cavaquinho e saxofone*, cit., p. 341.

²³ Citações de acordo com o texto de: Andrade, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 2: *Memórias sentimentais de João Miramar* [3. ed.]; Serafim Ponte Grande [2ª].

vez, articula a fala de um desejo que, na exasperada multiplicação dos signos da modernice cosmopolita de Lá, busca uma compensação simbólica para o provincianismo da atrasada vida de Cá. Lá é evidentemente a Europa, a França em particular, de onde o Brasil importava então quase todos os refinamentos modernos, entre eles a ânsia de uma liberdade sexual, que Oswald de Andrade iria exprimir mais de uma vez nas suas inacabadas memórias *Um homem sem profissão* (1954):

Tudo isso vinha confirmar a idéia de liberdade sexual que doirava o meu sonho de viagem, longe da pátria estreita e mesquinha, daquele ambiente doméstico onde tudo era pecado [...]. Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá sanções terríveis como aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre²⁴.

Não é descabido trazer à colação este texto autobiográfico para iluminar aspectos do texto ficcional: um e outro coincidem repetidas vezes, como mostrará qualquer leitura comparativa de *Um homem sem profissão* e *Miramar*. Neste, após narrar à infância e adolescência do seu herói, demora-se o romancista em descrever-lhe a viagem pela Europa, de volta da qual Miramar desposa uma prima rica, herdeira de fazendas de café. O restante do livro é consagrado a pormenorizar-lhe as aventuras extraconjugais e boêmias em São Paulo, Santos e Rio, culminadas no seu divórcio, a que se seguem as mortes sucessivas da sogra e da esposa. Este anticlímax faz da filha única de Miramar herdeira dos bens maternos e garante a ela a vida sem preocupações materiais do que o seu hedonismo não podia abrir mão. Combinado à similitude de títulos, a menção do hedonismo traz à mente do leitor das *Memórias sentimentais de João Miramar* a

²⁴ Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954, p. 122. v. 1: 1890-1919, *Sob as ordens de mamãe*.

lembrança das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, daquele Machado de Assis que, ao lado de Euclides da Cunha, era tudo quanto, na literatura brasileira, interessava ao autor de *Um homem sem profissão*, segundo ali confessa²⁵. A despeito das extremadas diferenças de tempo histórico e projeto criativo, há algumas semelhanças entre os dois livros. Em *Brás Cubas* talvez aprendesse Oswald de Andrade a técnica dos capítulos curtos com títulos as mais das vezes irônicos utilizada em *Miramar*, depois em *Serafim Ponte Grande* (1933). E tanto o herói machadiano quanto o oswaldiano parecem ter sido talhados no mesmo pano para, cada qual à sua maneira, figurar o tipo de gozador elegante e cínico que, num texto autobiográfico, se distrai a fixar os ridículos, pecados e fraquezas alheios por eles obliquamente justificando uma moral de interesse próprio. Brás Cubas se dá o trabalho de explicitar as justificativas nas pachorrentas reflexões a que naturalmente o convida o seu eterno ócio de defunto sem mais nada por viver; as tropelias boêmias de João Miramar não lhe deixam tempo livre para refletir sobre elas, só para vivê-las; tire quem quiser a moral da fábula. Tirando-a, percebe-se que aponta menos para as feições intemporais de um caráter à Teofrasto do que para o rosto histórico de um patriciado agrícola cujo cosmopolitismo bem viajado mal lhe escondia a condição semicolonial.

Do que há de bifronte nesse rosto histórico dá testemunho imediato, no plano das homologias, o transbordo da modernice mais que futurista do estilo de *Miramar* por sobre a convencionalidade da sua matéria ficcional, que faz lembrar a do romance cosmopolita e fútil de Morand, Dekobra ou Guido de Verona. Com duas ressalvas: a de o trabalho de linguagem de *Miramar* ser muito mais avançado do ponto de vista estético e a de ter sido livro escrito num diapasão satírico que não teme ir até o bufo. Estas ressalvas apontam, por sua vez, para duas direções diversas, identificadas no *mea culpa* que Oswald de Andrade antepôs ao *Serafim Ponte Grande* como prefácio. Penitencia-se ele de, nesse romance e no *Miramar*,

²⁵ Id., *ibíd.*, p. 119.

ter feito literatura de vanguarda na ilusão burguesa de “colocar a literatura nova-rica de semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas”. Mas reconhece, porém, no seu vanguardismo, “uma fonte sadia, o sarcasmo”, que lhe permitiu servir “à burguesia sem nela crer”. Com isso, podia aliviadamente concluir, no mesmo prefácio, terem sido seus dois romances modernistas não apenas um “índice cretino, sentimental e poético” das veleidades cosmopolitas da burguesia cafeeira de São Paulo, mas também o seu “necrológio”. Um necrológio em grande estilo, ainda que feito de *vers nouveaux sur des pensers antiques*.

V

No “Prefácio interessantíssimo”, cuja publicação antecedeu de dois anos a do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Mário de Andrade já caracteriza os modernistas como os “primitivos de uma nova era”. Mas fazia questão de ressaltar que, ao escrever os poemas de *Paulicéia desvairada*, buscara fugir do “primitivismo vesgo e insincero” para só reter, das hipóteses acerca dos “primitivos das eras passadas”, aquilo que o pudesse levar a uma “expressão mais humana e livre de arte”. Seis anos depois, com a publicação de *Macunaíma*, parece ele ter deixado definitivamente de parte quaisquer reservas anteriores para mergulhar fundo na voga primitivista. Era o que dava a entender a circunstância de a figura do herói do livro e grande parte das peripécias ali narradas terem sido tomadas de empréstimo à mitologia ameríndia, a par de o registro coloquial em que foi escrito estilizar a fala popular. *Macunaíma* apareceu no mesmo ano em que Oswald de Andrade divulgava (maio de 1928) o seu Manifesto Antropófago. Mário de Andrade sublinhou, na época, tratar-se de mera coincidência, visto a primeira versão do livro datar de 1926; o certo, no entanto, é que ele respondia ao mesmo clima de idéias do manifesto, afora o qual, aliás, Oswald de Andrade não produziu nada de reconhecidamente “antropófago”. Em matéria de criação literária, portanto, a antropofagia se limitou praticamente a

Macunaíma e *Cobra Norato*, poema de Raul Bopp só em 1931 recolhidos em livro.

A designação de “rapsódia”, introduzida a partir da segunda edição de *Macunaíma* para definir-lhe a forma narrativa, pode ser entendida, literariamente, no sentido de imitação do estilo de compor dos rapsodos ou cantadores populares e, musicalmente, no sentido de fantasia livre e exuberante sobre motivos folclóricos. As duas acepções são pertinentes. A primeira é ilustrada, na linguagem do livro, pela frequência de enumerações, refrões, frases rimadas ou aliterativas; pelo aproveitamento sistemático de locuções tradicionais e parlendas infantis; pelo recurso iterativo ao provérbio e à hipérbole; pelo à-vontade com que o mágico e o real se entremesclam. Tudo isso dentro do espírito lúdico de quem se encantasse mais com o fluxo da própria fala do que com a coerência da exposição, espírito no qual se faz reconhecível um pendor retórico herdado pelo homem do povo de seus antepassados índios. Ao dar cidadania literária à fala popular, tentava Mário de Andrade, como ele próprio diz na “Carta pras icamiabas” (capítulo IX), transpor o fosso que separava o “brasileiro falado” do “português escrito”. Por isso não há em *Macunaíma* a diferença de registro elocucionário que havia na ficção regionalista sua antecessora entre personagem e narrador: este assume, sem mais diferença de estatuto social, a voz e a *persona* daquele.

Tampouco se percebem aqui os propósitos de registro localista que animavam o regionalismo. A fantasia rapsódica combina agora livremente entre si, na mesma tapeçaria de deliberado desenho transregional, motivos folclóricos provindos das diversas regiões do país. Desse transregionalismo dão prova, no nível da efabulação (onde, por repetitivas, assumem categoria de procedimento formal), as correrias do herói e seus perseguidores e/ou perseguidos por todos os quadrantes do país, numa movimentação cuja rapidez fabulosa oblitera as distâncias de ordem quer geográfica quer cultural. A exuberância da fantasia rapsódica ultrapassa livremente os limites da paráfrase para invadir os da invenção: o rol de epi-

sórdios míticos tradicionais é enriquecido de episódios novos, mas consubstanciais deles, como se a inventiva do escritor se folclorizasse por contaminação. É o que avulta nos lances em que os usos e artefatos da vida moderna são explicados por via mítica (por exemplo, o caso da onça virada em automóvel no capítulo XIV), à maneira dos contos etiológicos. Dada a anterioridade temporal do texto de *Macunaíma*, seria descabido querer ver em lances que tais ilustrações fabulares de postulados do Manifesto Antropófago. Mas não há como fugir à evidência de terem sido inspirados pela mesma preocupação de estabelecer o nexo de consubstancialidade entre primitivo e atual, que, para os modernistas de 22, se fazia o penhor de serem eles os verdadeiros “brasileiros de nossa época”.

Deste prisma, a transposição das aventuras de um herói folclórico da longínqua Amazônia para as ruas metropolitanas de São Paulo ganha outro sentido que não o de mera exploração das possibilidades cômicas do anacronismo. Como se sabe, Mário de Andrade foi buscar as lendas ameríndias colhidas pelo etnógrafo alemão Koch-Grünberg no norte do Brasil e na Venezuela, o material de base da sua rapsódia, que posteriormente enriqueceria com elementos de outras numerosas fontes e com matéria de sua própria invenção. O enredo de *Macunaíma* gira em torno da viagem empreendida pelo herói epônimo e seus irmãos Jiguê e Maanape, desde a beira do Urariqüera, onde ele havia nascido e onde se tornara imperador da Mata-Virgem depois do seu casamento com Ci, rainha das Amazonas, até São Paulo. O motivo da viagem é encontrar o muiraquitã ou talismã da felicidade que ele perdera e que lhe fora presenteado por Ci antes de ela, inconformada com a morte de seu filho com Macunaíma, subir para o céu e converter-se numa estrela. O talismã extraviado estava agora em poder do mascate Venceslau Pietro Pietra, avatar do gigante Piaimã. Depois de numerosas aventuras picarescas por São Paulo e Rio, onde se passa o principal da narrativa, o herói consegue recuperar o muiraquitã e volta para o mato de onde viera. Mas a sua tribo havia sido entrementes liquidada por uma epidemia e seus dois irmãos também não tardam a

morreu. Solitário e abúlico, Macunaíma já não tem interesse pelas coisas. Nova perda do talismã por culpa do engodo de uma uiara que o atraía para dentro d'água tira-lhe o último meio de devolver algum sentido à sua vida, pelo que ele, despedindo-se do mundo, ascende ao céu e se transforma numa constelação.

Ao escolher para protagonista de sua rapsódia um herói folclórico cujo nome significava “o grande malvado” e cuja personalidade a soma dos defeitos sobrepujava bastante a das qualidades, Mário de Andrade não escondia um propósito de crítica que o subtítulo de “o herói sem nenhum caráter” dado a ela só fazia realçar. De começo, alegando tratar-se de um “livro de pura brincadeira”, negou-lhe a condição de símbolo do *homo brasilicus* nele vista por Tristão de Ataíde, um dos seus primeiros resenhadores. Isso porque, no entender do autor de *Macunaíma*, símbolo implicava uma “totalidade psicológica” de todo ausente do seu herói ou anti-herói, de quem tirara “propositalmente o lado bom do brasileiro” a fim de poder torná-lo uma “sátira”²⁶. Como símbolo negativo, o protagonista de *Macunaíma* compendia os traços psicológicos essenciais que Paulo Prado (a quem o livro está dedicado) recenseou em *Retrato do Brasil* como resultantes dos percalços da formação histórica da nacionalidade: a ambição da riqueza fácil, a lascívia sem freio, o individualismo anárquico, a carência de espírito de cooperação, a hipertrofia da imaginação, a loquacidade, a facilidade de decorar, as alternativas de entusiasmo e apatia, a indolência, a melancolia difusa. Traços eles todos negativos, próprios de uma visão crítica do caráter e da realidade nacionais que timbrava em distanciar-se o quanto pudesse da ufanía a que desde sempre se apegara certo patriotismo tanto mais inócuo quanto acrítico. Se bem semelhante catálogo de traços esteja longe de dar conta da personalidade contraditória e múltipla de Macunaíma —seria preciso acrescentar-lhe no

²⁶ As citações entre aspas, de declarações de Mário de Andrade, foram colhidas nos escólios de ordem crítica incluídas por Telê Porto Ancona Lopez na segunda e terceira partes de sua edição crítica de *Macunaíma* (Rio de Janeiro: LTC, 1978, pp. 336 e 265. Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira).

mínimo os traços conexos de esperteza, prazer de mistificar e dom da improvisação—, são o bastante para destacar, na criação individual, o débito para com um ideário de grupo. O lado menino ou moleque do herói mário-andradino inculca-o de pronto uma figuração da irreverência infanto-juvenil com que as vanguardas costumam repletar a respeitabilidade do *establishment*.

No artigo em que recenseou *Macunaíma* quando do seu lançamento em 1928, lembrava Tristão de Ataíde, a propósito da “Carta pras icamiabas”, as *Cartas persas*²⁷. Mas isso de passagem, sem se demorar no paralelo. Desenvolvido, ele levaria necessariamente a uma similitude de funções entre as proezas de Macunaíma em São Paulo, clímax da narrativa, e o confronto iluminista civilização *versus* primitividade de que *L'ingénu* de Voltaire é o paradigma no terreno da prosa de ficção. Também a gesta paulistana do herói do Urariqüera serve para pôr em relevo mais a presteza com que ele se integra no mundo tecnológico do que sua estranheza ante os prodígios dele. Mal chegado à Paulicéia, ei-lo que decifra, à luz do pensamento mítico, um mistério que o pensamento lógico não conseguira nunca decifrar: “A Máquina era que matava os homens, porém os homens é que mandavam na Máquina”. Isso acontecia simplesmente porque eles “não tinham feito dela uma Iara explicável, mas apenas uma realidade do mundo”²⁸. Vale dizer: tinham-na deixado ficar na ordem desumana do real em vez de integrá-la na ordem humana do mítico. E da superioridade desta sobre aquele é sinal seguro a facilidade com que, logo em seguida a essas reflexões, Macunaíma consegue transformar magicamente seu irmão Jigüé numa máquina-telefone a fim de ligar “pros cabarés encomendando lagosta e francesa”. Não só alcança, pois, um domínio demiúrgico da máquina como a põe a serviço da satisfação imediata dos seus desejos, em vez de ficar à mercê do capricho dela, como os civilizados.

²⁷ Id., *ibíd.*, p. 338.

²⁸ Id., *ibíd.*, p. 38.

À primeira vista, este passo, e outros semelhantes, parecem indicar a recorrência, sob a forma de realização fictiva, do ideal do selvagem tecnizado de Keyserling que o Manifesto Antropófago propunha sob a forma de postulado. A suposição teria a respaldá-la a reconhecida influência das idéias de Keyserling acerca do homem novo das Américas sobre o pensamento de Mário de Andrade. Delas, porém, as que mais de perto lhe interessaram foram as relativas à significatividade da indolência tropical (donde o moto famoso de Macunaíma: “Ai que preguiça”) e da necessidade de sintonia entre o *Können* e o *Sein*, entre desenvolvimento material e desenvolvimento espiritual²⁹. Elas o levaram a uma crítica da noção de progresso, principalmente tecnológico, em função da incompatibilidade de valores entre civilização européia e civilizações tropicais. A falta de caráter do brasileiro, personificada por Macunaíma, adviria da sua insistência em fugir dos valores telúricos do trópico onde vive e em tentar adaptar-se, com isso se descaracterizando, aos valores de uma civilização não-tropical como a européia. Essa traição ao *genius loci* está alegoricamente representada em dois episódios do livro. No capítulo VIII, o herói, conquanto se houvesse comprometido em desposar uma das filhas de Vei, figuração mitológica do Sol, acaba se enrabichando por uma varina, isto é, uma portuguesa vendedora de peixe. E no capítulo XVIII, último do livro, ele vence o receio da água fria para atirar-se nos braços da uiara da lagoa; quando volta à margem, está todo desfigurado. O significado de ambos os episódios foi explicado mais tarde por Mário de Andrade. No primeiro, ao recusar “uma das filhas da luz”, Macunaíma (e com ele o Brasil) renegava o exemplo “das grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor” para se amulherar equivocadamente com “o Portugal que nos herdou os princípios cristão-europeus”. No outro episódio, Vei ou “a região quente solar” se vinga da traição contra ela cometida fazendo “aparecer a uiara que destroça Macunaíma”. E este não consegue realizar-se,

²⁹ Ver Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, cit., pp. 111-6.

“adquirir um caráter”, pelo que, frustrado, “vai pro céu, viver ‘o brilho inútil das estrelas’”³⁰.

Já não se está mais, como se vê, no clima de otimismo utópico do segundo manifesto de Oswald de Andrade, com a sua Revolução Caraíba promovida pelo “bárbaro tecnizado” que antropofagicamente aproveitaria do progresso europeu, “só a maquinaria”, deixando-lhe de parte “as idéias e as outras paralisias”. Dir-se-ia que o desfecho melancólico da fábula de Macunaíma, com o seu anti-clímax de derrota e desistência, leva em direção oposta. Configura antes o epitáfio do sonho antropófago, a sua autocrítica antecipada, essa fábula do índio dominador das máquinas da urbe industrial que, por não se encontrar mais a gosto nela nem na selva natal a que baldadamente regressa, desiste de viver. No que lembra madame Bovary, menos, herói sem nenhum caráter que é, a grandeza moral dela. E como a antropofagia assinala o fim do ciclo histórico do modernismo de 22, *Macunaíma* vale implicitamente por um balanço das suas conseqüências, de que é uma das mais altas, tanto quanto de suas ilusões, a que serve de esplêndido mausoléu.

VI

Antônio de Alcântara Machado fez parte do grupo da *Revista de Antropofagia*, mas o seu compromisso com a moda primitivista, pelo que dele dão notícia os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) parece ter sido *sui generis*. Talvez nem conviesse falar de primitivismo no seu caso, não fosse a circunstância de o rótulo também se poder aplicar às manifestações mais ingênuas da vida popular contemporânea: como já se disse, ela tinha tanto interesse para os cubistas franceses quanto as dos povos “selvagens” propriamente ditos. Ao enfileirar os nomes dos três bairros pobres de São Paulo onde se fixaram os imigrantes italianos que não foram para a lavoura de café ou dela conseguiram alforriar-se, o título do primeiro

³⁰ Ver Lopez (ed.), *Macunaíma*, cit., p. 325.

livro de contos de Alcântara Machado já punha de manifesto suas intenções, de resto confirmadas na dedicatória dele ao “triunfo dos novos mamalucos”, entre os quais estavam incluídos os modernistas Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Victor Brecheret. Explicava o prefácio do livro que os novos mamalucos ou “italianinhos” resultavam do ulterior ingresso, na obra de miscigenação das “três raças tristes” formadoras da nacionalidade brasileira, da nova raça “alegre” vinda da Itália no bojo dos transatlânticos modernos.

Alegria e modernidade eram ingredientes canônicos do movimento de 22, mas, a julgar pela representação desfavorável do imigrante italiano na prosa de ficção de Oswald e Mário de Andrade, não o era a simpatia para com os novos mamalucos e seus maiores. Em *Miramar*, o “italianinho” Chelinini acaba por se revelar um escroque que ascende socialmente através de casamento de interesse com a sogra do protagonista; mais adiante, italianos enriquecidos no comércio e na indústria vão aparecer mancomunados a agiotas “turcos” para, com financiar-lhe a estroinice dos filhos- ou genros-famílias como o próprio Miramar, levarem o patriciado cafeeiro à ruína. Em *Macunaíma*, por sua vez, o ogre ou vilão Piaimã assume o nome e a personalidade do italiano Venceslau Pietro Pietra, regatão ou mascate dos rios amazonenses que vem roubar a um filho da terra seu bem mais precioso, o muiraquitã da felicidade.

Nos contos de Alcântara Machado, os italianos e os “italianinhos” são vistos por outra ótica. A minuciosa atenção posta pelo contista no registrar-lhes os torneios de expressão, o modo de vestir e de comportar-se, os ambientes onde viviam e conviviam, as metas e ambições que lhes norteavam a conduta, revela por si só, para além da escrupulosidade do simples repórter sem “partido nem ideal” que no prefácio de *Brás, Bexiga e Barra Funda* ele diz ser, uma indisfarçável empatia de visão. Esta se voltava menos para imigrantes bem-sucedidos como o cav. uff. Salvatore Melli, o industrial do conto “A sociedade”, do que para gente humilde como o garoto de rua de “Gaetaninho”, a costureirinha de “Carmela”, o cobrador de ônibus de “Tiro de guerra Nº 35”, o barbeiro de “Amor e sangue”,

a menina pobre de “Lisetta”, o órfão matreiro de “Notas biográficas do novo deputado” e assim por diante. Não é argumento contra a autenticidade da empatia de visão tais “aspectos da vida trabalhadeira” dos ítalo-brasileiros (a frase aspeada é ainda do prefácio do livro) terem sido observados sob a lente da caricatura, do outro lado da qual se poderia discernir, igualmente deformado pelo vidro de aumento, o olhar de superioridade entre compassiva e curiosa do paulista bem-nascido. O mesmo traço caricatural está presente nos contos de *Laranja da China* (1928), cujos personagens nada têm de ítalo-paulistas, mas ostentam sobrenomes lidimamente portugueses.

O gosto da caricatura era indissociável do espírito de 22 e Alcântara Machado o cultivou regularmente nos seus contos, nas crônicas de viagem de *Pathé-Baby* (1926) e nos artigos de jornal postumamente reunidos em *Cavaquinho e saxofone* (1940). Num desses artigos, importantes pelo que dão a conhecer de suas opiniões acerca da literatura e da vida, ele se debruça sobre a arte de Voltolino, caricaturista ligado ao grupo modernista. Ao analisá-la parece estar falando de sua própria arte de contista, como quando observa que Voltolino, por ter o “lápiz desgracioso [...] caricaturava melhor os humildes”, em especial os da colônia ítalo-paulista a que pertencia e onde se travava a “luta surda [...] entre os que para cá vieram enriquecer trazendo no fundo da trouxa, entre roupas remendadas e caçarolas furadas, todo o peso das tradições de sua raça, e os filhos que deles nasceram aqui, livres dos preconceitos ancestrais, crescendo e se afirmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio”³¹.

O lápis de caricaturista de Alcântara Machado era também “desgracioso” na medida em que fugia de caso pensado da sedução arte-novista do ornamento, a que pela sua própria exuberância, folclórico-colóquial num caso, mais-do-que-futurista noutro, nem *Macunaíma* nem *Miramar* souberam esquivar-se. Diferentemente

³¹ Ver Alcântara Machado. *Cavaquinho e saxofone...*, cit., pp. 250-1.

deles, o narrador de *Brás, Bexiga e Barra Funda* cultivava a virtude da “secura telegráfica” e a punha a serviço da “obra literária de movimento”³² que ele via confundir-se vantajosamente com a reportagem. Daí não temer apresentar os seus contos como “um jornal” que se contentava em apenas noticiar a vida: “Não comenta. Não discute. Não aprofunda”³³. Num outro artigo de *Cavaquinho e saxofone*, Alcântara Machado opõe o romancista ao repórter para tomar decididamente o partido deste último: “O romancista está espiando para dentro, bem no fundo. A vida que vive na luz é o repórter o único a fixar. Fixar por um minuto”³⁴. O minuto da vida é fixado nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* por uma técnica de síntese que parece haver recrutado seus recursos na caricatura, no jornalismo e no cinema. Da primeira vem a economia de traços com que o caráter de cada personagem é esboçado; do segundo, a fatualidade do enfoque e a direitura do modo de narrar; do último, a montagem da efabulação em curtos blocos ou tomadas descontínuas. A técnica narrativa de Alcântara Machado deixaria inclusive uma marca indelével no conto brasileiro, rastreável desde Marques Rebelo até Dalton Trevisan.

Mas o essencial a destacar na citação há pouco feita do texto sobre Voltolino é a “luta surda” travada entre o imigrante italiano e os “italianinhos” dele aqui nascidos. Não só porque ilustra outra instância do conflito filhos *versus* pai, típico da arte de vanguarda em geral e do modernismo de 22 em particular, como porque traz outra vez à baila o tópico da obnubilação ou barbarização, da mestiçagem ou antropofagia cultural, que é o ponto de fuga de todo o projeto modernista. Desse tópico, o último conto de *Brás, Bexiga e Barra Funda* constitui uma boa ilustração: o barbeiro Zampinetti vai abandonando o seu antigo chauvinismo italiano à medida que

³² Id., *ibíd.*, p. 379.

³³ Alcântara Machado, Antônio de. *Brás, Bexiga e Barra Funda/Laranja da China*: São Paulo: Martins, s.d., p. 31.

³⁴ Ver Alcântara Machado. *Cavaquinho e saxofone...*, cit., p. 379.

enriquece em São Paulo; termina por ser cabo eleitoral do PRP e por se naturalizar brasileiro tão logo seu filho Bruno se forma em direito.

A imigração italiana assinalou, no campo, o fim do trabalho escravo e, na cidade, o crescimento da indústria, a que forneceu primeiro mão-de-obra e mais tarde alguns dos seus capitães na figura de imigrantes aqui enriquecidos. Num dos artigos de *Cavaquinho e saxofone*, ao mesmo tempo em que reconhece esse contributo, Alcântara Machado cuida de sublinhar, não fosse paulista de primeira hora: “A mão-de-obra em parte é estrangeira. A iniciativa, porém tem sido sempre paulista. [...]. Os cueras somos nós paulistas. Basta atentar no nosso poder formidável de absorção”³⁵. O “triumfo dos novos mamalucos” marcava, pois, uma vitória do *genius loci* que vinha coroar o processo histórico brasileiro inaugurando-lhe a fase propriamente século XX, quando ao caldeamento das três raças tristes se veio juntar a alegria italiana. Era a liquidação da melancolia índia, do banzo africano e da saudade lusa, trindade colonial em que o busílis parece estar no segundo membro. Isso porque, mesmo recalcado, o ideal do embranquecimento crescente do brasileiro parece ter sempre estado subjacente ao sonho modernista: Macunaíma nasce preto, mas assim que pode se torna branco. Estaria aí uma das razões inconfessadas da empatia de Alcântara Machado pelos novos mamalucos... brancos? É pergunta que permanece em aberto e quem se disponha algum dia a fechá-la não poderá dispensar-se de ler, em *Cavaquinho e saxofone*, os três artigos em que o autor anotou suas entusiasmadas impressões da Argentina. Num deles, significativamente intitulado “Onde o homem o é”, ocorre esta passagem não menos significativa:

O branco não quer se tismar de negro nem de amarelo e repele, com indisfarçável repugnância, convencido da sua superioridade, a parte negra e mulata da população brasileira.

³⁵ Id., *ibíd.*, p. 74.

[...] Com sangue europeu do sul, do norte, inclusive judeu, aqui se está formando uma raça de ombros largos, estatura alta, saudável, sólida, igualmente feita para o trabalho e os chamados prazeres da vida.

Bibliografia

- Andrade, Mário de. *A escrava que não é Isaura* (discurso sobre algumas tendências da poesia moderna). São Paulo: Livraria Lealdade (deposít.), 1925.
- . *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- Batista, Marta Rossetti et al. *Brasil: 1.º tempo modernista, 1917-29, documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
- Bosi, Alfredo. O prosador do modernismo paulista: Alcântara Machado. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- . Moderno e modernista na literatura brasileira. Situação de *Macunaíma*. In: *Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1988.
- Candido, Antonio. Estouro e libertação. In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, s.d.
- . Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- Coutinho, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970. v. 1: *Modernismo*.
- Dantas, Vinicius. A poesia de Oswald de Andrade. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 30, jul. 1991.
- Kopke Filho, Henrique. Uma leitura de *Macunaíma* segundo o mito Poromina Minare. *Leitura: Teoria e Prática*, Porto Alegre/Campinas, Nº 22, dez. 1993.
- Lima, Luiz Costa. Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade. In: *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- Martinis, Wilson. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1965. v. 5: *O modernismo*.
- Ricupero, Rubens. Alcântara Machado: testemunha da imigração. *Estudos Avançados*, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, Nº 21, maio/ago. 1993.
- Schwarz, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

III

LOS OTROS SISTEMAS LITERARIOS

LITERATURA POPULAR

PALABRA Y ARTIFICIO: LAS LITERATURAS “BÁRBARAS”

Adolfo Colombres

Argentina. Ha sido asesor e investigador en diversas instituciones culturales y educativas de América Latina. Obras principales: *La colonización cultural de la América indígena* (1977); *La hora del “bárbaro”. Bases para una antropología social de apoyo* (1982); *La emergencia civilizatoria de Nuestra América* (2001), *Celebración del lenguaje* (1997), *Seres mitológicos argentinos* (2001).



Antes de existir la tierra,
en medio de las tinieblas primigenias
antes de tenerse conocimiento de las cosas,
creó aquello que sería el fundamento del
lenguaje humano
e hizo el Verdadero Primer Padre Ñamandu
que formara parte de su propia divinidad.
Plegaria mbyá-guaraní

En un principio era la palabra

En un principio, se sabe, era el verbo, la palabra que ilumina la sombra, brotando de la boca como un manantial inteligente. Hasta diría que toda la aventura humana se funda en la palabra, viento que contiene la humedad y el calor, o sea, la misma esencia de la vida. De ahí la tendencia de muchos pueblos “primitivos” a ver en

ella una fuerza que no solo anima las cosas, sino que les infunde un ser al separarlas de la nada, de lo no nombrado, como si ya intuyeran que no se habla porque se piensa, sino que se piensa porque se habla. En la concepción bantú, el *nommo*, la fuerza vital que sostiene la palabra es la que produce toda la vida. Justamente por la palabra, el *nommo* penetra en las cosas, las informa, las define, rige su suerte e identidad. El mundo de los objetos no existiría sin la inteligencia del hombre, y la inteligencia se expresa por la palabra. El *nommo* crea primero la semilla y luego la fecunda. Es la palabra la que transforma al agua en semen, dotándola de poder reproductivo en lo biológico. Y en lo simbólico, al nacer el niño le da un nombre para rescatarlo del universo de las cosas (Kintu) o introducirlo en la categoría de los hombres (Muntu). Si el niño muere antes que el chamán pronuncie su nombre, nadie llorará por él, pues en verdad no habrá llegado a pertenecer a la esfera de lo humano. Así, el *nommo* crea y procrea continuamente, y en su afán genera incluso a los dioses, los que también existirán por la palabra. Nada hay más poderoso que ella. Si alguien ordena al sol que caiga del cielo, caerá irremisiblemente, a menos que una palabra de mayor fuerza lo sostenga. Incluso, el tiempo y el espacio, que constituyen una fuerza en sí (Hantu), están sometidos al hombre por la palabra, por lo que con ella se puede revocar el tiempo, abolir el espacio. La palabra, como la humedad, existe en todo, hasta en la piedra.

Pero al principio fue el verbo descarnado, la palabra elemental, el puro esqueleto del mundo simbólico. Cuando se encarnó, nació la poesía. Por su compromiso con la palabra, la poesía africana no es jamás juego, arte por el arte, sino *nommo*, o sea, función. El poeta no es un prestidigitador, sino un hechicero que busca el secreto de las hondas comunicaciones, de los grandes incendios. No se limita a invocar las cosas o evocarlas: las crea. Pero esto no lo convierte en demiurgo. El genio individual no existe. Tanto el poeta como su arte son productos de una comunidad, de una cultura, y cumplen una función. Y, sin embargo, lo colectivo no niega lo personal, por más que el arte en sí importe más que el poeta. Siempre estará

claro quién habla, quién escucha, y por qué o para qué se habla. El poeta expresa lo que debe ser, sin explayarse mayormente en lo que él piensa, siente, desea o ha vivido, a menos que esta vivencia, por su valor paradigmático, se haya incorporado ya a la tradición. El pasado no es una abstracción vacía ni una repetición ciega, sino la fuerza espiritual de los muertos, una palabra que también anima, ilumina, transforma y, que por lo tanto, se respeta y cultiva. Buena parte de la creación poética está consagrada a su memoria. O sea que los muertos no tienen vida, pero sí existencia, y esta se cifra en la palabra. Es la palabra lo que los mantiene en su condición de *Muntu*, salvándolos del polvo de la nada.

El lenguaje del tambor es también palabra, y hasta palabra privilegiada, pues son los muertos los que hablan a través de dicho instrumento, regulando las pulsaciones de la vida. Entre el ritmo de la palabra y el de los tambores se da un contrapunto, un “diálogo”, la estremecedora dialéctica de las dos caras del *Muntu*. Pero el tambor parlante no es un alfabeto morse, sino una “escritura” perfectamente descifrable, dirigida al oído y no a la vista. Escritura para comunicar noticias con rapidez, y también para contar y cantar, o sea, literatura narrativa y lírica. Muchas epopeyas sobrevivieron siglos en la piel de los tambores, que eran tocados por profesionales que tardaban varios años en formarse. El ritmo de los toques no constituía un puro efecto musical, sino un auxiliar imprescindible de la memoria, tarea que en la poesía europea cumplieron la rima, la aliteración y el ritmo de la palabra.

También en la cosmovisión de muchos pueblos americanos el valor de la palabra se acerca a lo sagrado, en la medida en que da un nombre y sentido a las cosas. Se la ve como un fluido mágico, cargado de *mana* y sabiduría. Hablar de la palabra es referirse a la palabra de los ancianos, de los sabios, a un relato que cohesiona a la sociedad al fortalecer sus pilares. Algunas culturas la vieron asimismo como cosa en el espacio. Los aztecas la representaban en sus códices con una voluta de humo, lo que denotaba el discurso sagrado de un personaje. Asimismo, Guaman Poma dibuja con una voluta el rezo

católico de ciertos personajes, lo que resulta extraño para la iconografía clásica occidental. En el pensamiento de Occidente, la palabra no es algo de por sí sagrado, sino un instrumento que en determinadas circunstancias puede servir para comunicarse con lo sagrado o perseguir la belleza, poniéndose en función religiosa o estética.

Para los guaraníes, todo es palabra. La función fundamental del alma es la de transferir al hombre el don del lenguaje. La palabra es la manifestación del alma que no muere, del alma original o alma humana de naturaleza divina, que se diferencia del alma animal, ligada a la carne y a la sangre, a la vida sensual. La identificación es tan plena que se habla de palabra-alma (Ñe'eng). Esta palabra-alma fue la primera obra del creador, quien hizo también de inmediato a los cuatro dioses menores que, con la ayuda de sus respectivas esposas, se ocuparían de enviársela a los hombres. Estas palabras-almas se encarnan en una criatura recién nacida, y entonces es tarea del chamán descubrir qué dios se la mandó para poder elegirle un nombre apropiado. Si ninguna palabra-alma se encarna en el recién nacido, este no tardará en morir. Según Miguel A. Bartolomé, el nombre no es la forma en que la persona es designada: el nombre *es* la persona, puesto que designa su alma, y los atributos de esta son sus atributos personales, que conservará hasta la muerte¹. El nombre solo es modificable en el caso de crisis extremas. Como último recurso para sanar a un enfermo grave y “despistar” a la muerte, el chamán puede cambiárselo. La muerte es la pérdida o la ausencia de la palabra, o se produce por esta pérdida. Porque en la palabra hay fuerzas capaces de abolir la muerte. Si ella fluye abundante y llena de sabiduría, puede llevar al individuo al estado de perfección (*aguyje*) necesario para alcanzar la Tierra Sin Mal, o sea, el estado de indestructibilidad, la inmortalidad del cuerpo. Se sabe que muchos lo lograron.

El guaraní dedica la vida a enriquecer su palabra-alma, a la vez

¹ Cf. Bartolomé, Miguel A. *Shamanismo y religión entre los Avá-Katú-Eté*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1977, p. 76.

que procura sustraerla de todo manoseo, y en especial por parte de los extraños. No verá con desagrado que los blancos le asignen un nombre no verdadero, pues sabe que se trata de una palabra-máscara que pondrá su alma al resguardo. La palabra profunda es inseparable de la verdad, y toda sobreposición servirá para protegerla, para engañar a los opresores, a los profanadores de lo sagrado.

El fuego y la neblina vivificante rodean a las palabras-almas, como signando el espacio en que se manifiestan. La palabra es poder creativo, generador, normativo: por eso se la relaciona con la vara-insignia, atributo principal del poder masculino. Se podría decir que el concepto de palabra-alma es un puente tendido hacia el alma de las palabras, una forma de recordar el carácter sagrado del lenguaje y exigir un uso preciso y respetuoso del mismo. El guaraní desdena al “extranjero” porque sabe que este ha corrompido su lenguaje mediante un uso excesivo e irresponsable, hasta el punto de que sus palabras carecen ya de *mana*, de fuerza mágica y nombradora, y se han convertido en la cáscara de la mentira.

Entre los guaraníes, la palabra no solo humaniza al hombre, sino que lo hace participar también de la divinidad y le abre las puertas de la naturaleza. En el final del largo camino hacia la perfección y la sabiduría está la posibilidad de hablar con los animales y las plantas, es decir, de descubrir sus lenguajes secretos y comprobar así que dichos seres se hallan en una categoría existencial similar a la del hombre.

La palabra no tuvo para los aztecas este nivel de sacralidad, pero eran, no obstante, conscientes de los grandes recursos literarios de su lengua. En los centros educativos se enseñaba el *tecpillatolli*, o sea, el arte del buen decir, la forma de expresión noble y cuidadosa. El buen lenguaje se asociaba a las flores, las que venían a ser, con mayor precisión, las metáforas y los símbolos. Del mal narrador se decía que “atropella las palabras”, y del buen narrador o poeta, que “flores tiene en sus labios” y “hace ponerse en pie a las cosas”. Esta última frase parece destacar ya el papel nombrador y animador del mundo de la palabra. En cuanto a los quechuas, reza un himno religioso: “Viracocha crea con solo decir”. Y otro himno,

refiriéndose a un inca moribundo: “Ya no tiene / Palabra, / ya se acaba / su aliento”. Como vemos, también para esta cultura la pérdida de la palabra se asimila a la muerte.

La palabra es lenguaje en la medida en que sirve a la comunicación entre los hombres, pero en la literatura popular hallamos casos en que la palabra se sitúa fuera o más allá del mismo, como observa Pierre Clastres a propósito del *prera* de los axé del oriente paraguayo, grupo de cultura proto guaraní. El *prera* es el canto solitario del cazador que suena en la alta noche, y que no busca seducir a una mujer, concitar la admiración ni comunicar nada: su propósito es puramente introspectivo y catártico. Al menos por un momento, nos dice Clastres, el cazador se sustrae a las leyes del intercambio que rigen todos los aspectos de su vida, ejercitando la palabra en este territorio libre de toda comunicación². Algo semejante ocurriría con las bagualas que cantan los viajeros solitarios en los caminos de los Valles Calchaquíes, con gran estridencia para que los cerros les devuelvan el eco.

Los dueños de la palabra

Todos los hombres, por el solo hecho de serlo, recibieron el don de la palabra y lo ejercen en mayor o menor medida.

Es raro en el terreno de la cultura popular que alguien se abstenga de intervenir de algún modo en las narraciones que escucha, y todo aporte ingenioso de un individuo es objeto de una inmediata apropiación colectiva. En la literatura elitista, por el contrario, se daría la apropiación individual de lo colectivo por la vía del estilo, privilegiando los recursos formales del intérprete sobre la narración en sí, con lo que el relato se distancia de su base tradicional.

Pero el hecho de que todos posean el don de la palabra no

² Cf. Clastres, Pierre. El arco y el cesto. In: Roa Bastos, Augusto (comp.). *Las culturas condenadas*. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1980, p. 226 ss.

excluye la existencia de especialistas de la misma, los que con distintos grados de institucionalización y prestigio existen en la casi totalidad de las sociedades tradicionales, vinculados por lo común al orden de lo sagrado y lo político, es decir, para contar las epopeyas míticas y las históricas. En África se ha generalizado la figura del *griot*, la que en su expresión clásica se dio en los antiguos imperios de Ghana y Malí, aunque con seguridad sus antecedentes se remontan más allá. Hoy, más que una realidad etnográfica precisa, el término designa un paradigma histórico al que se ajustan distintos estilos étnicos de gran vigencia. Cada cultura les asigna un nombre. Así, por ejemplo, entre los oualof de Senegal se llaman *gewel*. Se trata de una profesión en cierta forma estigmatizada (como fue, salvo breves períodos, la del juglar del medioevo europeo), pero que al mismo tiempo da acceso a los más altos círculos del poder, a los que influencia y hasta controla por su dominio de la palabra y del saber. Es que el *gewel* no es solo el artista que despliega una habilidad verbal, sino también alguien que ha heredado un conocimiento sociohistórico y cultural imprescindible para el mantenimiento del universo simbólico. Aquí volvemos a lo que ya se dijo: la palabra nunca es puro juego, mero artilugio, por su compromiso con el conocimiento, con la cultura. La condición de *griot* no suele estar abierta a cualquier tipo de personas, pues con frecuencia se la limita a individuos de una determinada edad o sexo, o de cierta familia, clase o casta. Así, entre los sénoufo de Costa de Marfil, solo los viejos (hombres y mujeres) están habilitados para contar, y también los ciegos, leprosos y otros discapacitados. Tal derecho a contar no debe ser entendido como un odioso privilegio, pues el prestigio que acompaña al buen narrador se ve contrarrestado por cierta discriminación que lo aísla del conjunto de la sociedad, y también por el no liviano deber de llevar la carga de la transmisión cultural: no olvidemos que dichos narradores son la única escuela de las sociedades ágrafas. Por otra parte, con relación al auditorio, tal monopolio de palabra casi nunca es absoluto, o lo es solo en temas que comprometen lo más sagrado de la cultura. La conducción

del relato le corresponderá al narrador autorizado, al especialista, pero el público podrá siempre participar.

En América no solo las grandes civilizaciones, sino también muchos pueblos de estructura social más simple y menor desarrollo cultural, tuvieron y tienen sus “habladores”, especialistas de la palabra que inspiraron a Vargas Llosa su novela titulada justamente *El hablador*. Es decir, son los cultores de la tradición oral, que por lo común detentan el poder chamánico, aunque pueden no asociarse a él. Para los guaraníes, como se dijo, la palabra es un don que todos recibieron, pero que no todos cultivan de igual modo. El acceso a la palabra profunda implica una práctica religiosa, un esfuerzo que viene ligado a la búsqueda de la perfección y la sabiduría. El mismo comienza en el marco de la iniciación chamánica y no termina nunca, o culmina en una dimensión mítica con el arribo a la Tierra Sin Mal. En un principio, el neófito se limita a repetir los himnos que escucha a su maestro. En un segundo momento une de un modo especial (germen de lo que será su estilo) frases hechas de la tradición y que su maestro compuso, permitiéndose algunas licencias creativas. Pero recién se convertirá en dueño de la palabra al final del proceso de iniciación, cuando aprenda a componer sus propios himnos, con un sello diferente al de su maestro, sin sostenerse en el puro encadenamiento de fórmulas establecidas, aunque estas últimas nunca faltarán en los himnos como líneas recurrentes que aseguran el vínculo con lo sagrado. O sea que el verdadero dueño de la palabra no es para esta cultura el que se limita a transmitir fielmente un relato tradicional memorizado, sino quien establece un diálogo personal con la divinidad, expresando sus propias circunstancias. El camino hacia la perfección, hacia esa Tierra Sin Mal que es un paraíso aquí y ahora, está empedrado con este canto resplandeciente colectivo y singular a la vez, que por la belleza de sus metáforas debe incluirse entre lo más genuino y afinado de nuestro lenguaje poético.

La improvisación signa también al *prera*, el canto solitario de los cazadores axé. Solitario y personal pero no subjetivo, pues, como

señala Bartomeu Meliá, se mueven en la coherencia de un universo míticamente lógico, por más que últimamente acusen el fuerte impacto cultural de la sociedad occidental³. Asombra a Pierre Clastres que la pura improvisación que signa al *prera* desaparezca en el *chengaruvara* femenino, lo que traduciría otra oposición de los sexos en esta cultura. Los *chengaruvara* son una lamentación generalmente coral y hecha para ser oída durante el día (es decir, no solitaria) que parece consistir en fórmulas mecánicamente repetidas, adaptadas a las diversas circunstancias rituales⁴. Roa Bastos no vacila al afirmar, coincidiendo con Meliá, que los cantos de los cazadores axé no tienen parangón en la literatura paraguaya escrita en castellano hasta el presente. A su juicio, toda esa literatura mestiza (en la que continúan actuando y predominando los vestigios de la dominación y la dependencia o, en todo caso, los signos de una hibridación que no ha alcanzado todavía a plasmar su propio sistema simbólico) se apaga, carente de consistencia y de verdad poética, ante los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último⁵. Esto vale también, conforme a su criterio, para los himnos mbyá-guaraní y la literatura de otros pueblos indios que, al igual que ellos, lloran su agonía, concibiendo la historia solo como terminación de su mundo.

En un sentido amplio, por dueño de la palabra podría entenderse a todo especialista de la misma, por más que no asuma otra tarea que la de recibir y transmitir con la mayor fidelidad posible una tradición oral memorizada, función que hace varios siglos nuestras sociedades descargan en la escritura. Pero en un sentido más estricto, los dueños de la palabra serían los que crean, es decir, los que enriquecen una tradición sin corromperla, pues de lo contrario se convertirían en destructores de la palabra, en enemigos de

³ Cf. Meliá, Bartolomeu; Miraglia, Luigi, y Münzel, Mark y Cristine. *La agonía de los Aché-Guayaki: historia y cantos*. Asunción, 1972.

⁴ Cf. Clastres, op. cit., p. 217.

⁵ Cf. Roa Bastos, Augusto. Introducción. In: *Las culturas condenadas*, cit., p. 13.

la sociedad. Los discursos armados y repetidos sin cambios suelen pertenecer a la esfera de los ritos más obsesivos, conformando un ensalmo, oración o fórmula mágica o asimilándose a ellos en sus efectos, aunque en algunos casos pueden tener una mera función didáctica para servir al proceso de endoculturación.

Hay culturas que cifran en la inmutabilidad de la palabra la esencia de su valor sagrado, mientras que otras, más que congelarla, prefieren verla arder en improvisaciones. Los casos más frecuentes son los que combinan ambos sistemas, usando la repetición en ciertas circunstancias, y permitiendo y hasta incentivando en otras la creación a partir y dentro de las verdades que proclama la cultura. Muchos libros sagrados fueron en un comienzo discursos orales religiosos memorizados con fidelidad, los que llegaron a mantenerse como tales durante siglos antes de ser escritos. Un ejemplo de ello en América sería el *Popol Vuh*, o *Pop Wuj*, para hablar con Adrián I. Chávez. Naturalmente, en la memorización extrema no hay lugar para el sujeto que narra, cuyas circunstancias personales desaparecen. Por el contrario, las culturas que prestigian al poder creativo del intérprete alientan la experimentación por la palabra y la actualización del discurso desde las vivencias del narrador. Se añadirán así hechos y personajes relativamente próximos y hasta recientes a relatos que hunden sus raíces en la noche de los tiempos, formando un continuo mito-histórico. Por cierto, los resultados de tal experimentación verbal se acercan a la concepción occidental de la literatura, montada más sobre la creación personal que sobre el patrimonio social. En cambio, para las culturas que cosifican los relatos, mostrándose celosas guardianas de la palabra dicha de una vez para siempre, todo lo que el intérprete añada será visto como adulteración, como una ofensa al orden sagrado que la sociedad debe reprimir para no ser castigada por los seres sobrenaturales. Si esas palabras impertinentes son pronunciadas en la celebración de un ritual, el mismo perderá eficacia. O sea, el aporte creativo es visto en estos casos como una agresión a la sociedad, algo que atenta contra su estabilidad e intereses, por lo que aparejará desprestigio.

El narrador queda así reducido a la condición de gran memorioso y hábil repetidor. Para que el acto innovador apareje prestigio, la cultura tendrá que haber reconocido antes al intérprete libertad creativa en algún campo.

El grado de libertad concedido al intérprete es uno de los dos componentes primordiales de lo que podría llamarse estilo étnico de narración. El otro está dado por las formas predominantes de dramatización del relato, como ser la distinta combinación de los elementos vocales, gestuales y rítmicos, la expresión corporal y el uso significativo del espacio, los modos de interacción con el público, las circunstancias de lugar y tiempo del relato, la intervención de la música y la danza y el uso de indumentaria y objetos especiales. Cae también dentro del estilo étnico el hecho de que ciertos relatos precisen ser contados por dos o más narradores. Así, entre los indios cuna del archipiélago de San Blas, Panamá, para narrar cuentos hacen falta por lo común dos personas. Una lleva la narración y la otra le formula preguntas y comentarios, casi siempre de intención humorística.

Frente al estilo étnico está el estilo personal, es decir, el modo peculiar en el que un narrador contará una historia, moviéndose en el marco del estilo étnico. El estilo personal será más variable cuanto mayor sea el grado de libertad que la cultura conceda al intérprete. Esta libertad, como vimos, nunca será total en la literatura popular. Caben la experimentación innovadora y la mayor riqueza formal, pero no la negación, la desvirtuación de los mitos y toda actitud contracultural, a menos que se trate de negar deliberadamente un mito para fundar otro, lo que tendrá que ver más con el origen de tragedia que con una pose intelectual. Y esto es así porque en el relato popular hay siempre núcleos narrativos insoslayables y un cauce establecido para la creatividad del narrador.

Sobre la base de lo expuesto se puede afirmar que la actitud de muchos folcloristas y antropólogos de grabar relatos orales y pasarlos luego a la escritura sin modificación alguna en sociedades que conceden amplia libertad creativa al intérprete es una múltiple

ruptura de las leyes del juego. Primeramente, en este tipo de registro todo lo que es verbal queda fuera del relato, desde la puesta en escena al contexto, sin claras especificaciones que permitan al lector representárselos siquiera mínimamente. En segundo término, por medio de los mecanismos instituidos, el narrador deja de ser un dueño de palabra (es decir, un hacedor de literatura, un artista) para convertirse en un mero “formante” que aporta datos etnográficos. Tanto el narrador como la palabra son despojados así de atributos esenciales. Todo esto se agrava cuando la primera versión escrita de un mito, o la más consagrada, se esgrime como referencia obligatoria con la que tendrán que coincidir las sucesivas versiones, incluso en aspectos que exceden el núcleo (o sea, el conjunto de mitemas fundamentales) para no caer bajo la sospecha de adulteración o falta de autenticidad, lo que, de hecho, implica recortar la libertad del intérprete desde afuera del sistema comunicacional. Aún más a menudo, dichos antropólogos se comportan como celosos guardianes de la “integridad” de esos textos cosificados frente a los escritores y poetas de la sociedad nacional, combatiendo tanto las adaptaciones literarias de los mismos como las traducciones más poéticas, que se ocupan de buscar en español, portugués o inglés palabras de un mismo valor metafórico y de eliminar todo aquello que, si bien se justifica plenamente en la oralidad, resulta insoportable en la abstracción de la escritura. La transposición mecánica llega así a destruir el estilo del narrador, degradando el relato hasta convertirlo en subliteratura. Bien se sabe que toda traducción literaria demanda no solo conocimientos, sino también sensibilidad y oficio en el manejo del lenguaje metafórico. Si se admite que de por sí la misma es siempre una traición, en el caso de estas traducciones empobrecidas en aras de un supuesto rigor antropológico, la traición será doble por la reducción que se opera del lenguaje simbólico al conceptual. Y todavía más: con frecuencia ocurre que los relatos son contados por los indígenas en su segunda lengua, que es la del antropólogo, como un modo de facilitarle la comprensión. Esta versión con graves defectos gramaticales y limitaciones

expresivas puede cumplir con el cometido de proporcionar información etnográfica, pero nunca debe ser tomada como literatura, porque la segunda lengua se utiliza para resolver cuestiones prácticas, no para pensar ni para expresar sentimientos. No obstante, buena parte de lo que se difunde como literatura indígena ha sido obtenido mediante este procedimiento viciado, lo que ha venido a fortalecer la idea de que la misma poco tiene que ver con el verdadero arte, y que solo por un gesto de conmisericordia o de concesión al exotismo se le puede hacer un sitio menor en la historia de las letras. Para romper este prejuicio, basta con leer las traducciones de los cantos de los cazadores axé realizadas por Bartolomeu Meliá y Mark Münzel, y en especial las que hizo Carlos Martínez Gamba, un poeta con base antropológica y buen manejo de ambos idiomas, de las plegarias mbyá-guaraní, recogidas en un pequeño volumen trilingüe que se publicó con el título de *El canto resplandeciente. Ayvu rendy vera*. Martínez Gamba figura como compilador y traductor de las mismas, y destaca como autores de libro a tres indígenas mbyá ajenos al orden de la escritura, pero que resultaban indiscutibles dueños de la palabra, en la medida en que no recitaban textos tradicionales del patrimonio colectivo fielmente memorizados, sino himnos de su creación, que reflejaban sus circunstancias personales y sociales dentro de un marco de afirmación de los valores fundamentales de una cultura que debe presenciar el final de su mundo⁶. El día en que todas las literaturas indígenas de América cuenten con un libro semejante, podremos conocer el valor real de este legado. Actualmente, el estilo y la poesía de los relatos están degradados por los que creen preservarlos con su falso purismo cientificista, el que por ocultar la fuerza de la palabra deviene en reaccionario. Como luego veremos, el concepto de traducción es válido asimismo para relatos producidos y recogidos dentro del

⁶ Martínez Gamba, Carlos (comp.). *El canto resplandeciente. Ayvu rendy vera*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1984. Los dueños de la palabra son Lorenzo Ramos, Benito Ramos y Antonio Martínez.

campo de una misma lengua, más que por las variantes usuales del habla, por la necesidad de transponer el texto de un sistema oral a otro escrito.

Oralidad y literatura oral

La oralidad ha sido y sigue siendo el mejor sustento de los mitos, es decir, del fundamento mismo de la cultura. Y en cuanto expresión del mito, el rito no puede ser ajeno a la literatura. El relato oral, y especialmente el de contenido mítico, tiene al rito como un componente esencial, por lo que al suprimirlo se mutila el relato. Es como reducir un filme a su banda sonora.

El relato oral existió en todos los tiempos y en todos los pueblos, y constituye por lo tanto un patrón verdaderamente universal, lo que no podría decirse del relato escrito. Cuando Occidente construye el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y convierte a esta última en una puerta de acceso casi forzosa al estadio de civilización (como ocurre con la teoría evolucionista de Lewis H. Morgan), el etnocentrismo establece su dominio sobre un milenario arte narrativo y lírico, desplazándolo hacia este plano subalterno en el que aún hoy se debate la literatura popular.

La entusiasta aceptación de las ventajas de la escritura impidió vislumbrar siquiera hasta épocas recientes sus aspectos negativos, y produjo una desvalorización apresurada y acrítica de la oralidad, cuyas sutilezas técnicas siguen en gran medida inexploradas, y especialmente en América, ya que en África son múltiples las investigaciones en este sentido, y en torno al problema que implica su traspaso a los nuevos medios de comunicación.

En las sociedades tradicionales, el relato, incluso el que no es mítico, se cuenta, como se dijo, con cierto ritual, que suele resultar una verdadera puesta en escena, con un derroche de gestualidad y movimientos, de vocalizaciones y otros factores de distinta naturaleza (instrumentos musicales, coreografías, máscaras, indumentarias,

emblemas, etc.) que la escritura no puede registrar, cuya finalidad es manipular al auditorio para mantenerlo en vilo y provocar en él un especial estado emotivo. O sea que al mensaje verbal o lingüístico hay que añadir, por una parte, el mensaje sonoro (que nos ofrece también un aspecto semántico y un aspecto estético propios, desde que la poesía es sonoridad), en cuyo contexto incluso el silencio se vuelve significativo, y, por otra, una serie de *semas* vinculados a la gestualidad y la expresión corporal, al uso del espacio, etc. El mayor poder de sugestión del relato reside con frecuencia en este ritual que favorece a la palabra al crearle un marco propicio, y también al evitarle el desgaste que significa tener que describir pobremente cosas que pueden ser mostradas con una alta expresividad, lo que le permite concentrarse en su función nombradora. Podemos recurrir nuevamente como ejemplo al cine, donde las palabras se usan con mesura y síntesis, al verse relevadas por la imagen del papel descriptivo.

Salvo excepciones, el relato oral ocurre en el medio en que se produce o en otro similar, lo que hace superfluas las descripciones ambientales: la naturaleza está sobreentendida, al igual que las características socioculturales. Suele manifestarse en él un estilo étnico que influencia o condiciona el estilo personal del intérprete, y también un conjunto de información básica orientada hacia la endoculturación. Lo que se repite en realidad es un modelo estructural, que admite variaciones y exige al intérprete que añada detalles y sabores, así como los elementos rítmicos y otros recursos para atrapar al auditorio. Tal como se señaló, el movimiento, la mímica, la música y la danza no son puros adornos, sino elementos significativos que explican, parodian, critican, contradicen. En *Visages de femmes*, filme de Ecaré Désiré, cineasta de Costa de Marfil, las canciones y danzas de las mujeres cumplen deliberadamente este papel, incorporando así al cine recursos de la tradición oral que sirven para hacer avanzar la acción y no para demorarla. En verdad, esto arranca de los *griot*, tradición que no tiene menos de un milenio. Los *griot* eran hechiceros, poetas, músicos y danzantes, pero también historiadores del soberano y su familia, preceptores de los príncipes y portavoces del

orden social. Para proyectar la palabra a la esfera del mito apelará al ritual, ocupando el centro de la ceremonia, como un sacerdote. Se ha observado que en las sociedades con una fuerte tradición oral lo sagrado y lo profano vienen ligados de un modo por lo común indisoluble, al menos en lo que conforman los ejes de la cultura. Justamente la noción de literatura escrita se afirmará más tarde en Europa, cuando el poema, la plegaria, el relato, dejan de estar en función de lo sagrado, reclamando autonomía y volcándose en sí mismos para defender con celo su independencia.

A nivel popular, lo primero que registra la Antigüedad europea es el mimo, o sea, el relato sin palabras, la pura gestualidad dramática. La palabra entró en esta tradición por medio del cantor cortesano de la Alta Edad Media, y tal cruce dio nacimiento al juglar. Fue un encuentro forzado, pues como consecuencia del renacimiento carolingio y la influencia clerical, los poetas y cantores cortesanos resultaron expulsados de los palacios de la aristocracia, y al caer en los espacios populares debieron enfrentar la competencia de los mimos. Para poder rivalizar con éxito, incorporaron sus técnicas narrativas, yendo incluso más allá. Las dos corrientes se fundieron de este modo en el juglar, el que no es solo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, cómico y dramaturgo, y hasta acróbata, payaso, prestidigitador y domador de osos. Durante mucho tiempo, el juglar vivió en la más plena marginalidad, difundiendo su arte entre vagabundos y charlatanes de feria, mendigos, prostitutas y estudiantes perdularios. Se dice que el juglar fue el periodista de la época, y también la vox pópuli. Recién con la aparición de la caballería, nos dice Arnold Hauser, las antiguas narraciones heroicas y sus cantores, los juglares, abandonan las ferias, las posadas, los pórticos de las iglesias, para volver al castillo⁷. Otra vez su arte será reconocido por las clases dominantes, aunque sin dejar de representar el sentir de las mayorías. O sea, sin abandonar la agudeza crítica que lo caracterizaba, sin

⁷ Cf. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1964, t. 1, p. 197 ss.

estereotipar su violencia expresiva ni renunciar a sus golpes de efecto.

El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitieron al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones. Difícilmente se encontrará en él un automatismo ciego, que convierta al narrador en esclavo de su técnica. La oralidad, como se puso de relieve en África, no es un instrumento frío que se alza ante el hombre y lo somete, deshumanizándolo. Por el contrario, entre el hombre y el instrumento se produce una simbiosis. **Tampoco en la tradición oral el medio técnico puede separarse de la información que transmite.** El espectador de cine no ve la cámara, el grabador, ni la pantalla: cuanto más se olvide de ellos, mejor vivirá la historia. En cambio, el *griot* sin su *tam-tam* no era tal: debía tenerlo él en sus manos, tocarlo él. También para el danzante sus instrumentos son por lo común atributos: de no exhibirlos, su identidad no sería creíble.

La escritura, al fijar un hecho en el tiempo, se somete a la acción del mismo, por lo que su envejecimiento y muerte resultan inevitables. Por otra parte, produce una apropiación individual de la palabra por quien domina la técnica, lo que impide toda posterior intervención. Dicha apropiación no puede dejar de proyectarse en el nivel ideológico, donde se observará un debilitamiento de los lazos de cohesión social. Porque, a diferencia de la escritura, el conjunto de técnicas que conforman la oralidad lleva aparejado una serie de principios que otrora sirvieron para democratizar la palabra, y que son un resultado de esta expresión libre y solidaria.

Por su mismo movimiento, la oralidad no solo es tradición, sino también devenir, proyecto. Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador, por un lado, y un público, por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como en un receptor pasivo para conferirle el carácter

de cocreador. Esta cocreación puede darse en un clima de acuerdo, simpatía y complicidad con el narrador, pero también a través del desacuerdo, del rechazo generado por ciertas opciones; el relato podrá enriquecerse, como es la norma en todo proceso dialéctico. O sea que la oralidad, a diferencia de la escritura y los medios, no es unidireccional, en la medida en que no expropia al pueblo su creatividad y el control cultural de sus relatos para cederlos a un grupo de especialistas comprometido con las élites. Claro que la escritura admite la réplica, pero esta deberá hacerse por escrito y en un tiempo posterior. Además, si bien la impugnación crítica es frecuente en el ámbito científico, casi no existe con relación al texto literario, donde nadie, salvo raras excepciones, discutirá al autor, por ejemplo, el derecho a hacer morir un personaje.

Lo fundamental de tal intervención no estriba solo en el enriquecimiento del relato y su mayor ajuste al imaginario social, sino también en la posibilidad que otorga a los participantes de ejercitarse en el uso de la lengua, de probar sus recursos, su vocabulario, sus fonemas y las reglas de combinación de los morfemas, como señala un profesor de la Universidad de Ouagadougou⁸. En el curso de esa dialéctica, de esa sana competencia narrativa, el participante aprende a manejar la lengua, y también el arte de la precisión y la síntesis, lo que le permitirá descubrir la fuerza de la palabra y saborear los rasgos del estilo. El relato cerrado, que no admite intervenciones, y aún más la escritura, al reducir el auditorio al silencio, al alejarlo de la presencia del narrador y atomizar al grupo en lectores solitarios, no participantes, clausuran esa gran escuela del lenguaje articulado. Las mayorías son separadas así del relato y la poesía; primero de la capacidad de producirlos, y luego hasta de comprenderlos, como veremos más adelante.

Como se dijo, casi todos los pueblos tuvieron especialistas de la palabra, pero no para inhibir la creatividad del conjunto social,

⁸ Cf. Alhamdou, Hamidou. *Linguistique et pédagogie à travers les textes oraux*. In: Varios. *Tradition orale et nouveaux médias*. Bruselas: Éditions OCIC, 1989, p. 30.

sino como una forma de cultivarla, elevando su nivel, y también de resguardar la integridad de los mitos de los vientos de la experimentación verbal. O sea, a los especialistas les tocaba no solo difundir los relatos y defender su estructura y riqueza mediante una estricta memorización de lo esencial, sino también enseñar los secretos de su arte a los interesados en aprenderlo y ejercitarlo mediante la creación. En resumen, sus funciones serían las siguientes: 1) memorizar una tradición oral; 2) defender su integridad; 3) difundirla públicamente; 4) formar a los que habrán de continuarla, y 5) experimentar, crear.

La oralidad no solo nos plantea el problema de quién puede contar y ante quién, sino asimismo el cuándo y el dónde de cada tipo de relato. Ciertos discursos solo pueden producirse en un lugar sagrado previamente determinado, pero por lo común el espacio del relato es abierto, no arreglado, no codificado, escasamente estructurado. La hora también importa. La casi totalidad de las sociedades africanas no cuentan de día, como tampoco en períodos de intenso trabajo. El tiempo propicio es la noche, y en especial una noche calma que siga a un día calmo, en la que todo se preste a la evocación recreadora de los hechos míticos, a la invocación y conjuración de los espíritus.

En la literatura oral se concentra acaso la mayor fuerza expresiva de la cultura popular, pero al igual que ocurre en otros rubros de su arte, ella no es totalmente libre ni puede reclamar autonomía alguna, porque antes que la función estética, estará casi siempre la función ética, que sirve para cohesionar la sociedad y reproducir sus valores. El juego creativo se admite en la medida en que cumpla esta función. Por momentos, sus contenidos serán una exaltación de la libertad, la solidaridad y los mejores logros de una cultura, pero en otro se hará visible su compromiso con el poder de una clase, una casta, un sexo e incluso de una persona, al difundir miedo y reforzar las prohibiciones. Mas en la medida en que el relato sirva al poder, proporcionando un fundamento a la opresión (y conformando, por lo tanto, una ideología, en el sentido marxista

del término), propiciará el surgimiento de otro relato antagónico. Donde existe un mito de opresión, no tarda en surgir un mito de liberación. Las tensiones producidas por la desigualdad social son la principal fuente de la innovación y la ruptura.

La escritura manuscrita y la imprenta

La literatura oral es anterior a toda forma de escritura, y se podría decir que esta surge para reforzarla, no para sustituirla. En efecto, el propósito que inicialmente la anima es ayudar a la memoria o guiar el relato como una partitura, consignando en forma cronológica los acontecimientos históricos o mitológicos insoslayables, es decir, los núcleos narrativos.

La literatura escrita toma forma en Europa a partir de la invención de la imprenta, más que de la escritura alfabética en sí, al margen de los numerosos registros realizados en los siglos anteriores con distintos tipos de escritura. Pero no es el relato y la cultura popular lo que la imprenta privilegia en una primera etapa, pese a su reconocimiento del valor de las lenguas romances. Su interés se centró en una poesía épica que había dado origen en plena Edad Media, en la Francia septentrional, al llamado *ciclo de caballería*, literatura eminentemente aristocrática que cede poco sitio al imaginario popular y narra sobre todo la lucha entre cristianos e infieles. Dicho imaginario popular llega a impregnar en cambio el ciclo bretón, en el que irrumpen endriagos y vestiglos, gigantes, enanos, magos y encantadores provenientes de leyendas más antiguas y de origen no aristocrático. Aún en menor medida, estos elementos tienen algún sitio también en el ciclo grecolatino. Al ciclo bretón pertenece la figura del caballero andante que valora la aventura en sí misma, más allá de las causas que la motivan.

A medida que los libros de caballería se iban multiplicando, se acentuaba la decadencia del género. Se ha creído ver en *Don Quijote* una parodia del mismo, pero esta obra cumbre de la literatura

es mucho más que eso. Como otros libros clave del Renacimiento (por ejemplo, los de Rabelais, Boccaccio y Chaucer), se abre a la cultura popular para dejarse impregnar por ella, tanto en las sutilezas del lenguaje metafórico como en el recurso de la risa. Pero en *Don Quijote* la risa corre aparejada a un ideal de justicia, de imponer el bien en el mundo, lo que, como señala Osterc, nunca estuvo en el propósito de ninguna novela de caballería⁹.

Paralelamente a la incorporación de la cultura popular al libro, se daba la apropiación popular de las historias de algunos libros, pues empezó a haber en las aldeas personas capaces de leerlos en público e interpretarlos. La literatura popular seguía siendo oral, y aunque transmitiera por esta vía las gestas de Carlomagno y los Doce Pares de Francia, se había diferenciado ya claramente de la literatura aristocrática. Esta última, una vez reconocido el valor de las lenguas romances, y ya dueña de la escritura y la imprenta, se fue alejando, como se dijo, en su temática y estilo de lo popular, cuyos relatos permanecerían en el agrafismo. Literatura “bárbara” que se difundiría luego por América con mayor rapidez que los libros, pues de estos la conquista trajo pocos ejemplares, y su circulación fue muy limitada por el analfabetismo casi general de los invasores. La misma chocaría aquí con las vigorosas corrientes narrativas indígenas, cuadro de una complejidad que aún no se ha terminado de descubrir. Los relatos de la enorme mayoría de estas culturas se transmitían solo por tradición oral, pero no faltaban sistemas de registro, que iban desde los *kipus* incaicos (Garcilaso vio a los *kipukamayus* o intérpretes de los mismos “leer” en ellos un himno sagrado sobre la lluvia) a los códices de los mayas, mixtecos y aztecas, escritos en papel de amate y piel de venado y dispuestos en forma de biombos de pequeñas proporciones, que se resguardaban en los extremos con cubiertas de madera, por lo que bien pueden ser llamados libros. El clero peninsular vio en ellos engendros del demonio, arrojándolos al fuego, autos de fe a los que solo unos cuantos sobrevivieron.

⁹ Cf. Osterc, Lúdivic. El Quijote y los libros de caballería. *Plural*, México, N° 195, dic. 1987.

Algunos fueron reescritos por los vencidos sobre papel y con el alfabeto del conquistador, e incluso en la lengua de la conquista, mientras que otros discursos narrativos que habían permanecido hasta entonces en la pura oralidad pasaron a la escritura, proceso que se acelera en este siglo. Pero más que como textos de valor literario, la sociedad dominante los vio como rarezas de valor histórico e informativo, que la antropología, al definir su objeto, capturó como algo de su exclusiva incumbencia. Bajo el concepto de literatura “folclórica” se subsumieron así tanto los relatos y poemas de la tradición europea universal introducidos a partir de la conquista y transmitidos por tradición oral principalmente entre los sectores campesinos como los mitos, leyendas, cuentos, poemas, himnos y cantos indígenas, los que a pesar de haber alcanzado hoy en gran medida los beneficios de la escritura, no dejaron de ser marginales, una literatura subalterna a la que se le niega la dignidad de la otra literatura. Esto no configura un hecho aislado, pues ocurre con toda la producción artística de los distintos sectores populares. Las culturas dominantes se proclaman siempre superiores (pues en tal juicio cimentan su poder) y se reservan la exclusividad de las altas creaciones del espíritu, por más que a menudo su arte carezca del grado de autenticidad y cohesión que aún detentan muchas culturas oprimidas, a pesar de la erosión que el proceso aculturativo provoca en su sistema simbólico. Roa Bastos denuncia la falsedad de esta pretendida jerarquía profundizando en la oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo escrito en las letras paraguayas en español. La distinción va...

[...]de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual. El uno genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua ‘culto’ de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo¹⁰.

¹⁰ Roa Bastos, op. cit., p. 14.

También Tolstoi, criticando el oscurantismo de las vanguardias, preconizó un retorno al verdadero arte literario, al que cifraba principalmente en las leyendas populares y cantos folclóricos, que llegaban a todos.

La imprenta terminó de separar la palabra del sonido, proceso que había empezado ya con el manuscrito, para tratarla como una cosa en el espacio, es decir, como objeto visual. La voz humana dejó de ser así base y condición de la literatura; voz que era expresión de todo un cuerpo que respaldaba la idea. Por eso durante siglos la lectura se había realizado solo en voz alta. San Agustín afirma que su maestro Ambrosio fue el primero en practicar la lectura silenciosa, sin mover los labios. El relato, empaquetado y echado a circular sin la intervención directa del autor o intérprete, devino en un objeto industrial, una mercancía reproducida miles de veces por medios mecánicos. Así la escritura se fue generalizando. Aumentó el número de lectores y también el de escritores independientes que podían vivir de su pluma. Pronto la literatura por antonomasia pasó a ser la escrita, hasta el extremo de parecer un contrasentido hablar de literatura oral. Entre el autor y el público (relación ahora impersonal) surge una nueva figura, el editor, quien reemplaza al mecenas. Él elige la tipografía y controla el proceso técnico, reservándose con exclusividad el derecho a producir copias. Si alguien lo hace sin su autorización, será castigado por la ley, aun cuando la reproducción sea parcial. Lo que en la era del manuscrito constituía una tarea meritosa y un homenaje al autor, ahora será un delito de usurpación. Con la letra impresa la gramática (a la que alguien caracterizó como policía del lenguaje) se fortaleció, enseñoreándose definitivamente de la cultura ilustrada y condenando desde ella el mal estilo (oral o escrito) de los sectores populares, con lo que el artificio terminó por desplazar a la palabra. Ya no importará tanto nombrar el ser profundo de las cosas, sino mostrar destreza en el manejo del lenguaje, aunque ese discurso nada nombre, por volverse sobre sí mismo.

Por último, cabe señalar que la imprenta aparejó el empobrecimiento de la memoria, proceso hoy agravado por la cibernética.

Antes se copiaba para aprender, para fijar los conocimientos, es decir, para ejercitar o fortalecer la memoria, que parecía haber retrocedido desde la invención de la escritura. La facilidad de consulta del texto impreso la deterioró más aún, hasta el punto de resultarnos ya inconcebible que tantos relatos de gran extensión pudieran haberse conservado durante siglos por medio de la oralidad, hasta que se convirtieron en libros sagrados.

La escritura popular frente a las bellas letras

En la Edad Media, la palabra “original” nos remitía a los orígenes, tiempo al que se cargaba con los significados más intensos, con el resplandor y el prestigio del mito. El Renacimiento quebró ese universo de equilibrio estable, y al valorizar la innovación todo equilibrio se hizo ya inestable, provisional. El culto positivista al progreso, así como las estéticas vanguardistas que despuntan a fines del siglo XIX, termina de dar vuelta el sentido del término “original”, el que pasará a designar ya lo no derivado, lo que rompe no solo con la tradición clásica, sino también con los últimos productos reconocidos de la modernidad. En su afán de superar sus precedentes, estas corrientes elitistas los ignoraron o subestimaron, con tal de uncir a ciertos artistas al carro de los dioses que crean de la nada. Pero en la historia, se sabe, no hay saltos mortales, actos que no formen parte de un proceso, por más transformaciones que introduzcan en él.

A partir de autores como Flaubert, T. Gautier, Baudelaire, los hermanos Goncourt, Oscar Wilde y Poe, entre otros integrantes de lo que se dio en llamar “arte por amor al arte”, crece en la literatura occidental la preocupación por la forma. Dejando atrás el realismo y el naturalismo (los que, según su criterio, con los cuadros casi fotográficos que se multiplicaban en novelones y folletines de mal gusto, habrían convertido a la literatura en un apéndice de la sociología y la psicología, siguiendo a los dictados de la escuela

positivista), tal movimiento se embarcó en una estética refinada que enaltece los valores de la burguesía. La sucesión de vanguardias que sobrevino imprimió a dicho refinamiento conceptual y estilístico un ritmo vertiginoso y así, lo que antes podía llegar a un enorme sector de la población (por ejemplo, la novela por entregas) se tornó críptico, solo abordable por una minoría exquisita, con lo que se reedita a otro nivel y ya en la época de la comunicación masiva al antiguo *trobar clus*. La ruptura con una milenaria tradición narrativa irá centrándose en la idea de texto, que deja de ser un mero instrumento de la comunicación para convertirse, ya en este siglo, en el objeto mismo de la literatura. Para el formalismo ruso, la obra literaria se define con la noción de forma: lo que la caracteriza es la elaboración formal y la estructuración de los elementos de este tipo. A partir de la noción general de forma se llega a la noción de artificio, y de aquí a la de función estética no queda más que un paso. Se establece de este modo la distinción entre lengua poética y lengua cotidiana. Yakubinski se ocupa de diferenciar a esta última según sus funciones, y otros autores acuden en su ayuda. Jakobson trabaja en la delimitación de la lengua poética de la lengua emocional. El discurso oratorio fue situado dentro del lenguaje cotidiano, aunque a medio camino de lo literario. Es decir, una literatura que se subsumía en el estrecho concepto de retórica. El textualismo, que alcanzaría luego en Francia su más alta expresión, difundándose desde ahí a algunos países de América Latina, configura la antípoda de la narración oral ritualizada. Diría que finaliza con él un largo proceso de desritualización comenzado con las primeras formas de escritura, y que se aceleró, como vimos, con la invención de la imprenta. El relato perdió aquí lo último que le restaba, y que constituía su principal patrimonio: lo estrictamente narrativo, la historia que se cuenta, la que pasa a ser tan solo un pretexto o pre-texto. Ya todo sucederá en el plano del lenguaje, sin una auténtica correlación objetiva. Se cayó por esta vía, al decir de Cortázar, en la masturbación verbal de desordenar el diccionario, sin ver que el lenguaje que cuenta no es el que se complace en sí mismo,

considerando todo un mérito el decir poco o nada en un texto, sino el que abre ventanas a la realidad.

Pero tanto el formalismo como el estructuralismo y la semiótica, que alientan esta visión de la literatura, responden en verdad a modelos decimonónicos que muestran ya en Occidente señales de agotamiento, mientras crece el acoso de la epistemología. En la deconstrucción que esta realiza del saber se ha constatado que la diferencia entre la escritura de ficción (artística o poética), la de las ciencias sociales e incluso de las naturales es mínima. Las tres tendrían un estatuto similar, en la medida en que operan sobre la base de metáforas.

Esto nos devuelve a la palabra, a la necesidad de crear —especialmente en América Latina y el conjunto del Tercer Mundo— una ciencia literaria que incluya a la oralidad y las literaturas populares. Esta deberá centrarse en el lenguaje y no en la escritura, y dar relieve a la historia que se narra (elemento de verdadera universalidad), sus contenidos humanos, éticos, políticos y sociales. No se trata de propiciar el olvido de la preocupación por la forma, que en mayor o menor medida estuvo presente en la literatura popular, sino de afirmar la idea de que la mejor literatura, la más necesaria, es la que cuenta *bien* (o sea, con rigor formal) una *buena* historia. Este criterio vendrá a acortar la brecha entre las bellas letras y la literatura popular, favoreciendo un diálogo provechoso para ambas. Las plegarias de los mbyá-guaraní y los cantos agónicos de los cazadores axé nos dicen mucho, y lo dicen con belleza, con “forma”. Los pueblos llamados “primitivos” saben que donde falta belleza formal falta eficacia, concepción que vincula estrechamente la función estética a la religiosa y otras de carácter más utilitario. Reflexionando a partir de su experiencia con los axé, Pierre Clastres advierte que para estas culturas el lenguaje no se reduce a un simple instrumento, pues además de servirse del mismo lo celebran, manteniendo su relación con lo sagrado¹¹. Celebración del lenguaje que formaría

¹¹ Cf. Clastres, op. cit., p. 230.

parte de la esencia universal de la literatura, y de la que la burguesía occidental se apartó para diferenciarse del pueblo, separando a la poesía de la vida, de lo cotidiano. Allí donde la poesía impregna toda palabra carece de un especial sentido hablar de la función poética del lenguaje. Esto corresponde más bien a una modernidad que ha degradado el valor del mismo por medio de la falsedad, el uso abusivo y la tendencia a no nombrar las cosas, escamoteándolas.

Paradójicamente, este alejamiento de las raíces populares y universales de la literatura coincide con una época de agitación política y de creciente sensibilización hacia la causa de los oprimidos, lo que habría de traducirse en el área capitalista en una mala conciencia de los intelectuales, y en la socialista, en políticas oficiales altamente dogmáticas. Navegando contra la cultura oficial y hasta exponiéndose a represiones, muchos autores pretendieron servir al pueblo desde su cima, apoyar su proceso de liberación, pero sin prescindir del bagaje adquirido ni sacrificar sus búsquedas formales. Así, los formalistas rusos procuraron durante los primeros años de la guerra civil conjugar vanguardia artística (sustentada en las teorías formalistas) con vanguardia revolucionaria, proyecto que el estalinismo destruiría al implantar el realismo socialista como política cultural estatal. Se renuncia entonces a la experimentación para volver a una escritura convencional, acartonada y unívoca, con un afán didáctico que hipertrofia hasta el infantilismo y la parodia la base ética de la literatura popular, la que sabe cumplir su función sin sacrificar la poesía. La escritura del realismo socialista resulta de este modo una degradación del realismo burgués más que su superación histórica. Surge así un populismo estético cimentado en la idea de que solo los subproductos del arte están al alcance de las mayorías, y que al subestimar el nivel de comprensión de las mismas cae en el esquematismo. Lo más grave es que falsifica el lenguaje del campesino, del indígena, del obrero y del minero, mutilando ese plano interior que constituye a menudo el único patrimonio de los oprimidos. Icaza busca conmover con la suerte del indio, pero la humanidad de este no se hace visible en las páginas de sus libros. Por el

contrario, su pluma se esmera en mostrar lo bestial de su existencia, su inferioridad irredimible¹². En *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, esa humanidad emerge en cambio con fuerza, lo que nos sitúa en el más allá de una estética (la del realismo socialista) que, como dice Ivanovici, peca por generosidad, llegando a ser en última instancia una retórica, cuando no una ideología reaccionaria¹³. Más que ante un retrato de la realidad, estamos frente a una grotesca convención, menos respetable que otras. De ahí nos quedó la costumbre de llamar popular a las obras creadas por una minoría de extracción burguesa o pequeño burguesa con destino a las mayorías, olvidando, a la hora de la repartición de los espacios y los recursos, que esas mayorías también tienen su arte, su literatura, una palabra propia. Salvo casos aislados, no se instituyen premios para la literatura oral o escrita de campesinos, indígenas y obreros. Cuando esta literatura circula, es con el aval de un escritor, un antropólogo, un folclorista o periodista, cuyo nombre figura en la tapa de los libros, y a quienes corresponde la interpretación, la *última ratio*, y también el prestigio.

En alguna medida, estas recopilaciones realizadas por especialistas llegan a las comunidades tradicionales, y a pesar de los desplazamientos y distorsiones, producen efectos positivos, entre los que está la confrontación con la escritura. Pero además de los propios materiales reciclados, ingresan a la oralidad relatos y poemas ajenos a la misma, que actúan como motivos de nuevas composiciones. De este modo, en comunidades cuya cultura sigue siendo oral, se transmiten por dicho medio relatos que pertenecen a la cultura del libro, aunque adaptados creativamente a una determinada realidad. Se ha reducido así la esfera de la *oralidad pura* o *primaria*, es decir,

¹² Catherine Saintoul, en su libro *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988), analiza extensamente los recursos narrativos de Icaza y la imagen del indio que transmite, realizando a la vez una crítica global al indigenismo literario.

¹³ Cf. Ivanovici, Victor. Por una teoría del texto. *La Bufanda del Sol*, Quito, N° 11-12, jun. 1977.

la que no tiene ninguna interferencia de la escritura, la que solo subsiste en comunidades indígenas aisladas. En la gran mayoría de los casos, la oralidad en América coexiste con la escritura, por lo que se podría decir que la norma es una *oralidad espuria*, en la que los relatos mantienen su estructura y función, pero acusan alguna influencia de la escritura. Esta incidencia es aún periférica, desde que se manifiesta en aspectos parciales o elementos secundarios. Se podrían distinguir aquí dos tipos de influencias. Una negativa, que mina la coherencia del relato y lo debilita en el plano simbólico, y que suele ser producto de un proceso de aculturación, y otra positiva, que da cuenta de una apropiación selectiva de elementos, a los que se resemantiza y refuncionaliza para enriquecer el universo simbólico, actualizándolo conforme a su cosmovisión y sus intereses de clase y etnia. El concepto de oralidad espuria negativa resulta de utilidad para proceder en algunos casos a la descolonización del relato, mediante la eliminación y sustitución de elementos que rompen tal coherencia.

Habría también una *segunda oralidad*, la que no se genera ya a partir de las más antiguas tradiciones, sino de textos que se trasvasaron a este medio por aculturación o apropiación selectiva, como sería el caso de las gestas de Carlomagno y los Doce Pares de Francia en manos de grupos étnicos colonizados en los siglos XVI y XVII. Por lo común, dichos grupos no diferencian claramente este tipo de relatos de los que responden a su más pura tradición.

Estaría por último la *nueva oralidad*, que se apoya en los medios audiovisuales de comunicación de masas y no en la escritura. Sus contenidos pueden corresponder tanto a la oralidad primaria y secundaria como a los relatos de creación reciente de los grupos populares. Lo interesante de esta nueva oralidad es que no debe “padecer” el tránsito por la escritura para alcanzar una difusión mayor que la que podría deparar el más exitoso de los libros, circunstancia que llevó a hablar con optimismo de una era postalfabética, tras el vaticinado hundimiento de la Galaxia Gutenberg. Volveremos más adelante sobre ella.

Es preciso detenerse ahora en el concepto de literatura oral, el que encerraría *ab initio* una contradicción, en la medida en que literatura nos remite a letra, es decir, a escritura. Según Daniel Mato, el término habría sido utilizado por primera vez por el francés Paul Sebillot en 1881, en una compilación de relatos de la Alta Bretaña, para designar a todas las manifestaciones culturales de fondo literario transmitidas por procesos no gráficos¹⁴. Comprendiendo sus limitaciones, algunos propusieron llamarla “oralitura”, y otros, como W. Ong, “artes verbales”. Habría que señalar por lo pronto que literatura oral es un concepto más específico que oralidad, desde que esta es un medio que puede transmitir contenidos sin valor literario. La literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no suele decir o para expresarlo con una eficacia mayor. Literatura sería el conjunto de obras creadas por una sociedad tanto en prosa como en verso, y hablaremos de literatura popular cuando estas obras pertenecen a los sectores subalternos. La literatura popular puede ser tanto oral como escrita, criterio que resulta de centrar el concepto de literatura en la palabra, en el lenguaje, o sea, en el relato y la poesía y no en el artificio, en la técnica utilizada para su transmisión, conforme a lo ya fundamentado. En la concepción occidental, si no hay belleza no hay literatura, pero ocurre que la literatura popular rara vez se propone hacer literatura, desde que no persigue la belleza como un valor separado de la función social de la narración y la poesía. En consecuencia, la caracterización del hecho literario popular será realizada casi siempre desde afuera del sistema conforme a criterios que le son en buena medida ajenos, pero no por esto inaplicables. Para cumplir con lo epistemológico, basta con hacer la salvedad del caso, explicitando las leyes del juego.

La literatura popular tendría en América tres grandes vertientes: 1) las literaturas indígenas, cuyos mitos suelen alcanzar el mayor grado de originalidad; 2) la literatura de los sectores campesinos, de

¹⁴ Cf. Mato, Daniel. El acto de narrar y la noción de literatura oral. *Actualidades*, Caracas, Nº 1, pp. 65-6, oct./dic. 1988.

raíz mestiza, que sería el llamado “folclore literario”, y 3) la literatura popular urbana, que hoy se debate en una compleja interacción dialéctica con la cultura de masas, que tiende a apropiarse de sus contenidos y desvirtuarlos.

Los géneros de la literatura popular

Queda entonces en claro que frente al problema de la literatura popular habrá que preguntarse siempre en primer término quién la define y sobre la base de qué criterios. Algo similar se plantea en el terreno del arte, donde se suele aplicar el concepto occidental del mismo a la producción plástica de los sectores subalternos, la que carece por lo común de un propósito predominantemente estético. Así —y sirva esto de ejemplo—, el relato mítico no responde a la idea de ficción, pues los que lo vivencian lo sienten como un *vera narratio* de función eminentemente religiosa, por lo que no puede homologarse con la convención literaria. El mismo concepto de literatura que hoy manejamos es de origen occidental y elitista, por lo que resulta extraño a los sectores populares, por más que estos cultiven géneros admitidos como literarios, o al menos como integrantes de una literatura “folclórica”. Por consiguiente, no sería del todo correcta la afirmación de Beatriz Sarlo de que literatura es lo que una sociedad acepta como tal¹⁵. Ello puede ser válido para el sector dominante, pero no para el subalterno, que debe someter las formas heterogéneas que asume su discurso (poético o en prosa) a categorías y enfoques ajenos a su sistema comunicacional, sobre la base de los cuales se las juzgará. Y precisamente por esto se puede tildar a tal literatura de “bárbara”: porque es valorada desde afuera, por un otro que además de desconocer sus códigos se siente superior, por un etnocentrismo que le impide entender la diferencia

¹⁵ Citado por Ana Pizarro en la “Introducción” al libro *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: CEAL, 1985, p. 24).

como una especificidad digna de respeto. Especificidad, por otra parte, propia de una práctica que casi nunca se piensa a sí misma como literaria ni teoriza sobre sus principios formales, pero a la que podemos considerar como tal, con el mismo derecho que se arrogan los que incluyen en la historia de la pintura obras de carácter religioso realizadas en la Edad Media, es decir, antes de que se creara el concepto de arte que, como sabemos, es hijo del Renacimiento.

O sea que resulta entonces perfectamente lícito incorporar al concepto de literatura discursos escritos y orales creados fuera de sus convenciones, como, de hecho, se viene haciendo, siempre que se evite el reduccionismo fácil en lo que respecta a los géneros. Lo grave es que dicha incorporación no se realice comúnmente en términos de igualdad, de coexistencia e intercambio en similares condiciones, sino dentro de un sistema jerarquizado donde las creaciones populares son tildadas de “folclóricas” y consideradas de segunda mano, algo que no puede codearse con las bellas letras, que son las letras de los que ejercen (o pretenden ejercer) el monopolio de la palabra. A los portavoces de la asimetría cabe hacerles una doble advertencia, como llamado a la reflexión. La primera, que tomen en cuenta que en tanto *outsiders* de la cultura popular no comparten la totalidad de sus referencias (lo que sí ocurre entre el narrador popular y su público), por lo que su desvalorización queda viciada de etnocentrismo hasta que no se pruebe lo contrario, recurriendo a las leyes propias del sistema comunicacional en cuestión o a normas verdaderamente universales. La segunda, que en el contexto de América Latina, al igual que en el de África, la literatura popular da buena cuenta, tanto en sus contenidos simbólicos como en sus manejos del lenguaje, de las distintas vertientes de nuestro imaginario social, a las que ninguna auténtica literatura puede ignorar, y máxime si pretende afirmar su especificidad frente a otras literaturas. Reiteramos que no se trata de tomar solo de ella la información que contiene, sino también de prestar especial atención a sus modos de decir las cosas, como lo hicieron Rabelais, Joyce y otros grandes escritores.

Lo fecundo que se presenta el diálogo para ambos sistemas es una razón suficiente para mantener su independencia, como paso previo a una interdependencia, la que equivaldría a una integración en el mejor sentido de la palabra (o sea, la que se da en un pie de igualdad y en el respeto mutuo), pero propugnar a esta de entrada, sin una etapa de transición, resulta peligroso en el contexto de nuestras ciencias sociales. En efecto, de modo recurrente se ha llamado integración a la absorción de las minorías, con la consecuente deculturación y pérdida de identidad.

Tomando en cuenta la base etnolingüística, podríamos caracterizar cinco tipos de literaturas populares en América, a saber: 1) literaturas no indígenas escritas u orales en español, portugués, inglés, francés y holandés, es decir, en las lenguas metropolitanas del continente; 2) literaturas en créole, papiamentu, guaraní paraguayo, chicano y otras lenguas o dialectos híbridos; 3) literaturas indígenas en lenguas metropolitanas, traducidas ya sea por sus mismos cultores o por sus recopiladores; 4) literaturas indígenas en lenguas indígenas, a las que pueden asimilarse textos de otro origen traducidos a las mismas, y 5) literaturas afroamericanas, dichas o escritas en lenguas metropolitanas, pero con una pronunciada hibridación, en cuadros variables que pueden llegar a pequeñas oraciones compuestas en lengua africana. Por cierto, cada tipo admite múltiples literaturas específicas, y cada una de ellas funciona como un sistema autónomo enfrentando al dominante, con sus propios géneros y modos de cultivarlos, lo que nos coloca ante una verdadera constelación de formas, exigiéndonos criterios teóricos para orientar su comprensión y sistematización.

La tipificación de los géneros ha sido siempre una tarea ardua y conflictiva, pues toda regla zozobra a la larga bajo el peso de las excepciones. Esto ha servido no para disolver los géneros, sino para entender su relatividad, pues siempre toda obra particularmente valiosa tiene algo que la distingue de las demás, y si la identificamos por un común denominador, reduciéndola a él, descuidaremos lo más importante, que es su aporte específico, además del riesgo que

ello implica de falsear su interpretación con pre-conceptos que se traducen a menudo en prejuicios. A diferencia de lo que ocurre en la biología, las nuevas creaciones literarias modifican la especie, no la confirman. Pero más allá del problema de la dependencia con las teorías literarias del pasado, no reconocer la existencia de géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las ya existentes, como observa Todorov. Los géneros serían precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura¹⁶.

El conflicto sobreviene al equiparar más el concepto de género a lo que en biología representa una especie, sin atenerse a lo que en verdad es: un conjunto de especies que participan de una esencia o forma común, aunque fuere en mínimo grado. Bajo esta óptica cada género sería como una constelación que admite sub-constelaciones, o sea, agrupaciones de especies que no alcanzan a definir un nuevo género. La flexibilización de este concepto resulta de fundamental importancia al abordar el estudio de la literatura popular para no ver como degradación de un género lo que es en realidad una nueva especie de un mismo género. Por otra parte, al desoccidentalizar el concepto de literatura en aras de una concepción más antropológica o universal de la misma, hay que renunciar a la tendencia, no siempre consciente, de privilegiar a una forma sobre otra, como si hubiera en realidad géneros mayores y menores. Las formas, como todo producto cultural, surgen en un momento determinado, alcanzan su apogeo y después decaen, para resurgir a menudo transformadas. Para una ciencia de la literatura, todos los géneros deben ser equivalentes, pues lo que en definitiva ha de importar es el valor estético o ético de cada obra, y no la tipificación que de ella se haga. Tampoco cuenta demasiado si es un género puro, original (como el relato mítico) o derivado de otras formas, como la literatura de cordel en Brasil.

¹⁶ Cf. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2ª ed. México: Premia Editora, 1981, cap. 1.

La literatura popular cubre en América una amplia gama de géneros, muchos de los cuales se dan también, aunque con otras características, en el ámbito de la literatura dominante. Acaso el principal de ellos, por su valor arquetípico, siempre con relación a una cultura determinada, es el *mito*, que se manifiesta con una gran riqueza en el mundo indígena, dando lugar a múltiples estilos étnicos de narración, aún escasamente estudiados. Se trata de un relato verdadero, sagrado, no lúdico, que ha resistido mejor que otras formas al proceso de aculturación. Prueba de ello es que de 261 seres sobrenaturales que catalogué en un libro¹⁷, correspondientes al imaginario social indígena y mestizo de Argentina, solo 13 revelan en su composición la presencia de elementos de origen europeo. Como se dijo, habla del origen del mundo (cosmogonía), de los dioses (teogonía) y del hombre (antropogonía) como tema central, pero no único, pues también suele referirse a las hazañas de los héroes culturales y hasta de personajes secundarios. Por el relato se sabe cómo las cosas llegaron a ser lo que son. Transcurre en un espacio sagrado y por lo común en un tiempo anterior a las cronologías registradas, indeterminado, aunque no faltan casos en que se les da una ubicación más o menos precisa en dichos registros, como hicieron los aztecas con las eras de los soles.

La *leyenda* es un relato que también da cuenta del origen de una cosa, pero no se remonta con igual fuerza al *illo tempore* y al espacio sagrado, ni posee la compleja estructura del mito. Mientras este tiende a definir un universo coherente, aquella toca aspectos aislados, como si fuera el remanente de un sistema simbólico desaparecido. Aunque tiene asimismo un valor paradigmático, este es menor que el del mito. Se podría decir por eso que la leyenda es un mito parcialmente desacralizado o un cuento en proceso de sacralización. Al menos en América, esto resulta claro. En Europa, la

¹⁷ Cf. Colombres, Adolfo. *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1986.

leyenda hunde sus raíces en lo histórico y aristocrático, apelando más a lo racional que a lo simbólico, como lo ponen de manifiesto las sagas, principal fuente de la que se desprendería. En la saga, el hombre se enfrenta con otros hombres y con la naturaleza, no contra fuerzas sobrenaturales, y a menudo es derrotado, culminando en la tragedia. Nuestras leyendas suelen ser también trágicas, pero por el simple motivo de que algo debe morir para que algo nazca; transformación en la que opera la fantasía creadora de lo maravilloso. Es por eso que en América las sagas son más míticas que históricas y legendarias; para su comprensión habrá que recurrir más al pensamiento simbólico que al analítico.

El *cuento* puede ser visto como la desacralización final de un mito, pero también como un mito que comienza su aventura desde lo profano y lo lúdico. Porque siempre el cuento es vivido como una ficción, algo que es reflejo de la realidad, pero no una realidad. Se trata de un género casi tan antiguo como el mito. Los pasajes del mito al cuento y del cuento al mito se vuelven en América más naturales, y hasta pasan casi inadvertidos, pues por momentos se borran las fronteras. Lévi-Strauss observó que un mismo relato era narrado por un grupo étnico como mito, y por otro, como cuento. Si bien habrá casi siempre diferencias estructurales entre ambos tipos de relatos, lo determinante en última instancia será la vivencia que de ellos se tenga. Los cuentos de hadas que circulan a nivel popular fueron tomados de la tradición europea en épocas más o menos recientes, y adaptados a nuestros contextos específicos. También otros tipos de cuentos que se han recogido entre los sectores campesinos e incluso indígenas de América revelan marcadas influencias de Europa, de Asia y hasta de África. Lo prueban tanto la obviedad de muchos de sus elementos (príncipes, ogros, dragones, serpientes de siete cabezas) como el estudio de tipos y motivos conforme a las clasificaciones de Aarne-Thompson, por lo que se debe centrar el análisis en las innovaciones argumentales y en el estilo, pues solo por esas vías podrán legitimarse como genuinos productos de nuestra literatura popular.

La *fábula* es un tipo de cuento originario de Oriente y cultivado en Europa por autores como Esopo, Fedro, La Fontaine y Samaniego. Aún forma parte en este continente de la literatura popular como una oralidad secundaria. Su trasvasamiento a América se dio tanto por la vía oral como por la escrita, y de esta forma varias lograron legitimarse a nivel popular. Su principal característica es ocultar una enseñanza moral bajo el velo de una ficción en la que intervienen animales. La literatura culta las registra generalmente en verso, pero a nivel popular se dan casi siempre en prosa. El peligro estriba en llamar fábulas a los relatos indígenas y campesinos de animales, que carecen de una intención moralizante específica (aunque no del *ethos* que subyace en casi toda literatura popular); no se narran por cierto en verso y responden a una tradición narrativa muy distinta, que colinda a veces con el mito. Hacerlo es alimentar un reduccionismo tan fácil como empobrecedor.

Junto a los cuentos están los *casos* o *sucedidos*, por lo común menos estructurados que aquellos, de escaso desarrollo y una pretensión de veracidad que puede resultar cierta, al menos en parte, por transcurrir en una zona fronteriza con lo real, más cerca de la crónica que de la ficción.

Con relación al cuento popular habría que añadir, por último, que guarda hondas diferencias con el cuento culto (y en especial con aquel que cultiva el perfeccionismo en la construcción, el laconismo extremo y el rigor formal, como ocurre en las mejores prácticas de Occidente a partir de la teoría de Edgar A. Poe), por lo que solo en mérito a esa amplitud que antes preconizamos puede incluirse a ambos en un mismo género. La especificidad del cuento popular no solo proviene de su adscripción a la oralidad (la que ya de por sí marca un abismo, como se vio). Se la advierte también en otros factores, como el predominio del contenido sobre la forma, la irregular estructuración de sus elementos, el tipo de lógica que lo rige, el sobreentendimiento de la naturaleza, su código explícito, su actualización permanente, la linealidad del tiempo narrativo, etc.

En otro trabajo me ocupo en extenso del tema, y me remito a él por razones de espacio¹⁸.

Al hablar de los géneros de la literatura popular no se debe omitir a la *novela*, por más que se trate de un género ajeno a la oralidad. Por cierto, descartamos aquí de entrada a ese conjunto de obras escritas para un gran público lector, que toman relieve en el siglo pasado en Europa con autores como Julio Verne, Alejandro Dumas, Eugenio Sue y Pierre A. Ponson du Terrail, el creador de Rocambole, para citar solo algunos, y que en este siglo tienen su expresión no solo en los *best sellers* (género leído, pero no cultivado entre nosotros), sino también en cierta producción facilista de la clase media, que sin enrolarse en la cultura de masas, transa con ella para beneficiarse con un mayor nivel de circulación y consumo. El fenómeno de la novela, en tanto género de la literatura popular, sería más bien moderno, y se daría como resultado de la emergencia de los sectores subalternos, que empiezan a disputar a las literaturas dominantes sus espacios de expresión. Si bien dicho ascenso tiene aún un alcance limitado en América Latina, es ya claramente visible en Estados Unidos, en los casos de las literaturas indígena, negra y chicana. Un indio kiowa, Scott Momaday, ganó el Premio Pulitzer con *House made of Dawn*, y son muchos los autores de este origen que se han abierto ya o buscan abrirse un sitio en el mundo de las letras. Los negros, a partir del temprano éxito de Langston Hughes, les tomaron la delantera, contando ya con un buen número de autores, entre los que se destacan varias mujeres. Podemos citar a Alice Walker con *El color púrpura* (1981), novela que se llevó al cine; a Lorraine Hansberry, que ganó también el Premio Pulitzer, aunque como dramaturga, y a Toni Morrison. Más abrumadora aún parece ser la presencia de “La Raza”, es decir, de los escritores chicanos, entre los que sobresalen Rolando Hinojosa (*Estampas de Valle*, Premio Casa de las Américas), Tomás Rivera (*Y no se lo tragó la tierra*,

¹⁸ Cf. Colombres, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1987, pp. 33-53.

Premio Quinto Sol 1970-1971), Ron Arias (*The road to Tama-zunchale*), Rodolfo Anaya (*Bendíceme, Última*), Richard Vázquez (*Chicano*) y José Antonio Villarreal (*Pocho*). Toda esta producción literaria es popular en tanto se halla escrita por personas que pertenecen por su origen a un sector subalterno y reivindican la especificidad cultural del mismo, debatiéndose en una dialéctica de dos mundos y afirmándose en un lenguaje híbrido, al que la literatura culta sitúa en un plano inferior. No obstante, cabe remarcar que sus lectores no son exclusiva y acaso tampoco predominantemente los miembros de la comunidad. Ron Arias confesó en un reportaje que los escritores eran vistos por la comunidad chicana como “bichos raros” por haber estudiado, viajado y asimilado otras influencias; entre ellas, la de la literatura mexicana moderna y la de la historia y cultura del México precolombino, en el que buscan las raíces de su identidad. Con un criterio amplio podríamos considerar a estas obras como una literatura genuinamente popular, aunque tal vez lo más apropiado sería hablar de literatura semipopular, del mismo modo que podríamos llamar literatura semiculta a los productos *para* el pueblo que se disfrazan de cultura *del* pueblo. Esto no implica una descalificación, sino tan solo un intento de caracterización. O sea que, conforme a este criterio, lo popular en sentido estricto sería lo que se produce exclusivamente en este ámbito y circula y se consume predominantemente en el mismo. Lo semipopular sería lo producido también en forma exclusiva dentro de este ámbito, pero que para su circulación y consumo recurre a estructuras ajenas al mismo (editoriales, medios de prensa, etc.) y a lectores de otra extracción, que pueden llegar a ser su principal público.

El concepto de lo popular emergente sirve también para catalogar a los cuenteros y poetas de origen popular que elaboran en mayor grado sus creaciones, y si bien recurren asimismo a la escritura, cultivan fundamentalmente la oralidad. Pero aunque muchos de ellos alcanzan una amplia popularidad, son discriminados por los cultores de las bellas letras en el momento de repartir honores y espacios.

El cancionero tradicional anónimo de nuestros sectores campesinos reconoce por cierto una influencia española, tanto del romancero medieval como del Siglo de Oro. Pero admitir esto no implica plegarnos a esa tendencia reaccionaria que ha llevado a muchos autores a negar o menoscabar el aporte indio y la creatividad criolla en este género fundamental de la literatura. En cuanto al primero, cabe destacar que los aztecas habían institucionalizado con gran prestigio la figura del poeta o forjador de cantos (el *cuicapicque*) y establecido una variada gama de *cuícatl* (cantos), que iban desde lo religioso y sentencioso a la exaltación de la primavera, la amistad y las cosas bellas de la vida, pasando por tres tipos de poemas épicos dialogados por varios recitadores. También los quechuas institucionalizaron la figura del poeta (el *arawicu*), principal autor de *taki* o canción, versos cantados que podían expresar cualquier sentimiento. Se ocupaban asimismo de cultivar a los *jailli* o himnos, que podían ser de temas religioso, histórico o agrario; lo *arawi*, un tipo peculiar de poesía amorosa; el *aránway*, poesía humorística, y los *wawaki*, poemas dialogados que se ritualizaban en las fiestas. En lo que hace a la creatividad criolla, resulta claro en muchos poemas, tanto por su temática como por su lenguaje, que fueron elaborados totalmente aquí, sin que vaya en desmedro de su oralidad la mera circunstancia de que su forma más o menos responda a las catalogadas por la tradición europea, del mismo modo que a nadie se le ocurrirá negar la originalidad de nuestras mejores novelas con el argumento de que dicho género no nació de este lado del mar. En otros casos habrá cierta correspondencia en el contenido con cantares recogidos en España, los que la mayoría de las veces actuaron como elementos inspiradores de nuevas composiciones, las que por sus rasgos peculiares pertenecen ya a nuestro más legítimo acervo. Son pocos los casos en que los cantares resultan réplicas apenas retocadas de los españoles. Al igual que en los cuentos, más que apresurarse en generalizar esta influencia a través del estudio de las semejanzas, hay que centrarse en el análisis de las diferencias, es decir, de lo que constituye nuestro aporte específico.

Cabe señalar que el cancionero tradicional anónimo acusa por momentos el impacto de la cultura dominante, sirviendo de hecho a la reproducción de su ideología. Pero también por momentos nos revela un carácter altamente contestatario. Lo más corrosivo de esta última veta reside en el recurso de la risa, del que hablaremos luego, aunque hay que reconocer también el valor de cierto tipo de cancionero sentencioso y reflexivo, como el que critica a los ricos, al clero y al poder político.

La poesía épica popular tiene su expresión más genuina entre nosotros en el cancionero histórico, escrito durante las guerras de independencia y otras, tanto anticoloniales como intestinas, que se sucedieron en los siglos XIX y XX. La mayoría de estos versos, como la casi totalidad de los corridos mexicanos, cantan las hazañas de los héroes verdaderamente populares, aunque no faltan loas a los que representaron intereses contrarios a estos sectores. También en el Nordeste del Brasil alcanzó la epopeya un notable desarrollo, cultivada por trovadores ciegos que recitaban en las ferias. Buena prueba de sus logros es la literatura de cordel, pues a pesar de que esta asume una forma escrita, se trata de una poesía oral. Los cuadernos que se imprimen son para ser leídos en público o memorizados para su posterior recitación dentro del mismo sistema que produce los textos, y no como una curiosidad para extraños. Ello no obstante, los sectores populares urbanos de la región devinieron buenos consumidores de dichos cuadernos, los que despiertan también algún interés entre las élites literarias.

Un género de literatura popular que no fue aun suficientemente estudiado y valorado es la canción de autor, quizás por quedar el aspecto literario subordinado al de la música. Los libros y folletos que compilan letras de canciones han servido para centrar la atención en estas, pero es de lamentar que la mayoría de los cancioneros editados correspondan a poetas que trabajan el tema y el sentimiento populares, pero no pertenecen por su origen a este sector. Los verdaderos letristas populares se mueven aún en una zona fronteriza con el anonimato, sin ser atendidos por los

recopiladores y los críticos. Pareciera ser que en el terreno de la canción popular la importancia de lo literario crece cuanto menos creativo o más monótono resulta el aspecto musical. Las letras de la samba brasileña, al igual que las de las murgas argentinas, son tomadas especialmente en cuenta dado lo reiterativo de su compás, que atiende más a los pasos del baile que a lo estético musical. No obstante, las canciones más exitosas suelen ser las que alcanzan una buena complementación entre el aspecto literario y el musical por tratarse justamente de un género mixto.

Lo más profundo de la sabiduría popular y de su crítica al orden dominante radica sin duda en la literatura epigramática. La misma se vincula al cancionero tradicional anónimo a través de la copla, pero alcanza su más típica expresión en el proverbio, un género universal y muy antiguo. Más conocidos a nivel popular como refranes o dichos, los proverbios conforman unidades de sentido que a menudo animan el cancionero, sirviendo de glosa, de estribillo o de elemento de apoyo a la composición. La copla es a menudo una cuarteta (cuatro versos endecasílabos), aunque con mayor frecuencia se presenta como redondilla (cuatro versos octosílabos). Esto, como pauta general, ya que es común la variación métrica de un verso a otro, lo que indicaría que el cuidado por el número de sílabas es más un recurso de la escritura que de la oralidad. Los temas de las coplas son muy variados, ya que van desde lo religioso, moral, reflexivo, histórico y costumbrista, a lo satírico, jactancioso y chabacano; lo mismo se podría decir del aforismo.

La literatura dramática popular, al igual que la canción, conforma un género mixto, desde que no se construye en función de una pura palabra nombradora, sino tomando en cuenta las exigencias de su representación. No obstante, dicho género podría ser también visto (al menos en ciertos casos) como el remanente de una época en la que la literatura no había sido aún desritualizada por la escritura. La diferencia estaría en que en el relato ritualizado la representación es parcial, desde que por lo común el narrador es uno solo, no un conjunto de narradores que se reparten los papeles.

También observaremos esta parcialización si lo comparamos con el teatro unipersonal, porque el narrador popular realiza menos gestos y acciones que el actor que representa un drama de este tipo. Ello es así porque en el relato el principio fundante es la palabra, mientras que en el teatro unipersonal lo principal es la acción, el movimiento y la gestualidad, junto a los otros elementos no verbales (música, iluminación, escenografía). Desde ya que la palabra cuenta, pero no es lo determinante.

El género dramático se remonta entre nosotros a la América precolombina. Su más alto grado de desarrollo se habría alcanzado en el Incario, según se desprende de las crónicas de Sarmiento de Gamboa, Martín de Morúa, Blas Valera y Martínez de Azanz y Vela. Piezas capitales como el *Ollantay* y la *Tragedia del fin de Atawallpa* dan fe de este nivel. El teatro quechua admitía al menos dos subgéneros. Uno era el *wanka*, de carácter eminentemente histórico, que hablaba de la vida de los monarcas y grandes personajes, guardando alguna relación con la tragedia. El otro, el *aránway*, de temática más vasta vinculado a la comedia, aunque sin llegar a confundirse con esta. Podría sumarse a dichos subgéneros el ballet dramático de los antiguos quiché de Guatemala, del que nos quedó el *Rabinal Achí*. El México antiguo poseía ciertas formas primarias de representación, que se daban sobre todo en la recitación de tres clases de poemas épicos: los *yaocuícatl* (lo más cercano a la epopeya), los *cuauhcuícatl* (cantos de águila) y los *olocuícatl* (cantos de ocelote). Su recitación estaba a cargo de varios actores, los que los actuaban, dialogando entre sí, durante las fiestas, con música, canto e indumentaria especiales. Además de esto, estaba lo que Miguel León-Portilla llama el drama cósmico del teatro perpetuo, realizado por “actores” largamente preparados para representar a un dios en una fiesta y unirse a él en el sacrificio, que era real, no figurado, por lo que venían a ser grandes actores de una sola actuación. Esto nos recuerda que el ritmo está en la esencia del teatro, idea que toma especial gravitación en el teatro popular, el que transcurre más cerca de los paradigmas de la cultura que de las convenciones

del género y el afán lúdico. De ahí que el estudio del teatro popular, en general y en cada caso particular, debe arrancar de los ritos, y también de los mitos que estos ponen en escena. Otra característica del teatro popular es la de ser una creación colectiva realizada sin la intervención de un dramaturgo. El argumento puede provenir de la tradición o ser concebido por alguien en particular, pero todos los participantes efectuarán aportes. Rara vez este teatro intenta profesionalizarse, por ser generalmente ajeno a la lógica del espectáculo, que toma a la representación como una mercancía que se puede consumir. Aspira solo a satisfacer una necesidad colectiva en el plano de la comunicación. Claro que afirmar esto no implica descalificar al teatro popular profesionalizado, que en Europa se remonta al Medioevo, con los cómicos ambulantes, y entre nosotros alcanzó expresiones muy valiosas, como el teatro criollo. En el teatro popular es frecuente el recurso de la risa, pero esta no busca solo divertir, sino atraer la atención hacia verdades a menudo trágicas, por la misma dureza de la vida de dichos sectores.

Un género que se revela fecundo para el conocimiento de la realidad de los distintos sectores populares, y que podría considerarse el equivalente de las memorias o relación autobiográfica de las élites, es la literatura testimonial, que aborda casos de vida. Claro que rara vez estos testimonios son producidos en forma espontánea por los mismos sectores populares. Por lo común se da la intervención de un escritor (*Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska), un periodista (*Huilca: habla un campesino peruano*, de Hugo Neira Samanez), un antropólogo (*Calixto Llama: una vida en la Puna*) u otro especialista en ciencias sociales. Aunque dichos libros llevan impreso en la tapa el nombre del que lo escribió, pueden considerarse como un legítimo género de la literatura popular, en la medida en que el dueño de la palabra es un individuo del pueblo, y desde la concepción que planteamos cuenta más la palabra que el artificio.

Próximo a la literatura testimonial se halla el periodismo popular. Si ya el periodismo culto es tenido por un género menor por

las bellas letras, nada cabe esperar del periodismo popular en la consideración de estas. No obstante, los periódicos (por lo general mal compuestos y diagramados y peor impresos) se multiplican, con un lenguaje directo que no enmascara la realidad con eufemismos y metáforas, sino que la desnuda con crudeza. Se libera así a la palabra del ropaje de la mentira para devolverle su función nombradora. A menudo estos grupos obtienen espacios radiales, lo que les permite llegar a un vasto público sin pasar por la escritura, abriendo así un nuevo espacio a la oralidad.

Señalamos ya que en el sentimiento popular la risa no suele desligarse del sentimiento trágico de la vida, como que con frecuencia se acude a ella para expresarlo. La sabiduría popular apela a menudo al tono ceremonioso, serio, reflexivo, pero su forma más aguda y usada es la ironía, la farsa, la burla: es decir, todo lo que conduce a la risa, a la ridiculización del opresor y los lenguajes que este quiere imponerle, y también de su propia estampa, de su triste condición. Tanto dicho sentimiento trágico de la vida como la risa constituyen nutrientes fundamentales del imaginario social, del mito y del arte de los sectores populares, pero los dogmas de bronce de las utopías políticas, los dogmas de marfil de las vanguardias estéticas y los dogmas de hojalata de la cultura de masas y la publicidad les dejaron ya poco sitio. El componente trágico es hoy trivializado por los postulados de una posmodernidad escéptica y caricaturizado por la cultura de masas y la publicidad. La risa, entendida como filo filosófico, es convertida en la risotada idiota del entretenimiento intrascendente. Es acaso por esto que debemos acudir a la literatura popular para encontrar las más altas y genuinas manifestaciones de la risa. Su principal recurso es la excentricidad, que nace de la exageración de los contrastes y podría ser definido como la inverosímil unión de dos cosas normales que sirve para mostrar la insensatez de la realidad. Deviene así una filosofía implacable, que no se propone no obstante el deslumbramiento intelectual ni se reduce a un puro juego, puesto que se sustenta en el amor al prójimo y el deseo de justicia. Por sus mágicos mecanismos, la fábula se vuelve realidad y

la realidad fábula, la banalidad sabiduría y la sabiduría banalidad, dialéctica que desmonta toda jerarquía con sorprendente eficacia, como que a veces basta un aforismo para destruir el prestigio de una forma de opresión. El ridículo mata, y desatar la risa pública sobre alguien equivale a un asesinato simbólico. Por medio de la risa el pueblo aprende a pensar, a ejercer la libertad de conciencia y osar la réplica. Ella no se ensaña con los humildes (lo que es más bien propio del humor elitista), sino con los que detentan el poder político y religioso. Claro que a veces parece recaer en el idiota de la aldea, pero este suele ser solo un recurso para asegurar su impunidad, para mantener vigente en algún punto de la cultura el derecho a decir la verdad, criticando por la desdramatización la realidad del poder.

En África, la risa está lejos de ser un mero estallido emocional. Se le reconoce todo el poder creador de la palabra, pero su filo no indica dureza, rigidez. Por el contrario, la poesía popular la relaciona con el fluir de una corriente, con algo libre, totalizador y penetrante como el agua, que rompe las cadenas del alma y la libera.

Por todo esto, la risa no debe ser vinculada a un género específico (como la comedia teatral, por ejemplo), desde que conforma un elemento que recorre los distintos brazos del río de la literatura popular, emboscándose detrás del dolor.

El trasvasamiento de la oralidad a la escritura

Así como las literaturas escritas metropolitanas funcionaron durante mucho tiempo (y en cierto grado siguen funcionando) como elementos de aculturación, de desestructuración de la identidad del mundo periférico, la tradición oral juega casi sin excepción un papel contrario, en la medida en que alimenta el proceso de endoculturación en las sociedades ágrafas o semialfabéticas (aldeas) y define muchos de los contenidos de lo popular y nacional en los conjuntos sociales cimentados en la escritura y en los nuevos

medios de comunicación. Estos últimos están comprendiendo que provocar o permitir el naufragio de la tradición oral equivale a un suicidio cultural. Por su parte, las sociedades tradicionales observan con preocupación el creciente deterioro de la oralidad como medio de conservación y transmisión de la cultura, como lo pone a menudo de manifiesto el poco conocimiento de los jóvenes de sus contenidos, lo que ha llevado a decir que cada viejo que muere es una biblioteca que arde. En consecuencia, las élites con sentido de lo nacional y los elementos conscientes de los sectores populares se necesitan para rescatar y revitalizar la tradición oral, valiéndose de la escritura y los nuevos medios. Definida la intención, el problema es el cómo. Nos ocuparemos aquí de los problemas que presenta el trasvasamiento de la oralidad a la escritura, dejando para el último párrafo los medios audiovisuales.

Hablamos ya de una segunda oralidad, que se recompone a partir de la escritura, lo que implica la apropiación popular de dicha técnica. Con esto, tales sectores aseguraron, por un lado, la fiel transmisión de su legado, y, por el otro, lo enriquecieron con los aportes de la lectura, con elementos que resignificaron según su visión del mundo. Solo por mecanismos como este pudo, por ejemplo, llegar a los grupos campesinos e indígenas de América la historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia. Pero las huellas gráficas de un poema o un relato que el pueblo asienta en un cuaderno no han de ser vistos como un intento de congelar la dialéctica propia de la oralidad. Las tachaduras, modificaciones y añadidos que se observan con frecuencia en dichos manuscritos están probando que no son más que borradores, obras transitorias, “en progreso”. Contra la relatividad de estos textos abiertos a las nuevas necesidades expresivas conspiran los que fosilizan lo popular, apresurándose siempre a folclorizar esta literatura mediante una “fiel” fotografía del habla, útil en todo caso para lingüistas y filólogos, pero no para la literatura y el arte. Porque lo que en el narrador está integrado a la totalidad de su ser y resulta garantía de verosimilitud, elemento de comunicación real, en la cruda abstracción

del papel termina siendo una parodia de la literatura. Este recurso de la transcripción “exacta” o mecánica se torna aún más arbitrario cuando el relato se recoge en segunda lengua, la que no puede ser considerada de por sí una lengua literaria, con validez de tal, salvo raras excepciones.

Frente a estos textos desgrabados, si se los toma como literatura y no como simple fuente de información, hay que abandonar la idea de que el acto fiel es no tocarlos en absoluto, y apoyarse, como se dijo, en el criterio de traducción, por más que se trate de un mismo idioma, pues son sus reglas de transposición las que mejor pueden orientar el trabajo. Reglas que exigen una mayor fidelidad a la sustancia dramática del relato y a los mecanismos del pensamiento del narrador que a las expresiones circunstanciales, pues de lo contrario se corre el riesgo de vaciarlo de su vitalidad y fuerza expresiva. No se debe por cierto encorsetarlo en la rigurosa sintaxis de la lengua dominante, pero tampoco convertirlo en una caricatura de la misma. La solución pasa entonces por la flexibilidad. De lo que se trata es de mantener en el papel la dignidad que posee el relato en su versión oral, pensando que será leído también, o principalmente, por personas que tienen otro sentido de la literatura, y que siempre se hallan predispuestas a descalificar estas prácticas. Si por ejemplo un campesino al narrar un cuento pronuncia “uhté” por “usted”, “güeno” por “bueno”, “áhi” por “ahí”, y en la escritura se lo pone tal cual por rendir tributo a un aspecto lingüístico que puede ser más propio de un individuo que de un grupo social (pues con seguridad tendrá vecinos que pronuncien bien esas palabras), se estará distrayendo al lector de lo universal del relato, de su sustancia dramática, y afirmando en su conciencia el estereotipo de que esa gente nada tiene que ver en verdad con la literatura. Es que el estilo no pasa por el “güeno”, sino por el ritmo, la metáfora y ciertos aspectos sintácticos, para no citar más que elementos que pueden trasvasarse a la escritura. Resulta también una infidelidad al discurso mantener en el texto escrito recursos y muletillas efectivos en la oralidad, en la medida en que sirven para manipular a

un auditorio, pero que en la escritura se convierten más bien en ripio que distrae. ¿Y qué decir de las frases trucas, de los atajos sin salida que obligan a veces a retroceder para retomar el relato, lo que equivaldría a los párrafos tachados en la escritura? Por cierto, son cosas que cualquier narrador oral eliminaría de tener un mínimo manejo del lenguaje escrito.

Tal idea de traducción debe llevar, más que a una reescritura que diluya el estilo étnico (o social) y personal, acercándose a lo que sería ya una adaptación, a una serie de pequeñas intervenciones bien meditadas, entre las que podríamos señalar: 1) la eliminación lisa y llana de los párrafos reiterativos que nada agregan y no resultan expresiones significativas de un estilo, así como de los atajos fallidos y todo aquello que en la escritura carezca de sentido y dificulte la percepción de un estilo narrativo, o de la sustancia del mismo; 2) el leve retoque sintáctico, mientras la falla no tenga una significación propia, sirviendo para identificar un estilo; 3) la eliminación, aunque no total para no descaracterizar el estilo, de la pronunciación defectuosa de las palabras, o sea, no trasladarlo todo a la grafía con la resolución de un lingüista; 4) el retoque de la puntuación, pero solo en la medida en que dificulte la comprensión del texto, oscureciéndolo, y 5) la sustitución, cuando se trate de una segunda lengua especialmente, de una palabra equivocada por la correcta (un narrador indígena de México, refiriéndose a los indios yaquis vendidos por el régimen de Porfirio Díaz a los ingenios azucareros de Veracruz, hablaba de *yankees* esclavizados, confusión que no se podía respetar en la versión escrita).

A las intervenciones anteriores habría que añadir las que resulten de lo que llamo descolonización del relato, de especial importancia cuando se trata de los mitos indígenas, por transcurrir estos en un tiempo original, anterior al histórico, en el que se inscribe la irrupción del blanco. Toda conquista implica para el pueblo sometido un bombardeo incontenible de elementos extraños, algunos de los cuales logran filtrarse en la esfera de los mitos, como secuela de una violencia ilegítima, no de una elección legitimante. Aparecen

así en esa edad primordial escopetas, gallos que cantan anunciando una nueva era (como entre los uros de Bolivia), toponimias cristianas, cargos políticos (como el de presidente) que no existían entre ellos, etc. Desde ya, esto resta coherencia y resplandor a dichos relatos, y solo sirve en el plano simbólico para dar cuenta de un proceso aculturativo: detalles que proporcionan información a los antropólogos, pero empobrecen la literatura indígena. Por eso desde la óptica de esta última resulta lícito y conveniente eliminarlos y sustituirlos por los correctos. Esto no regirá por cierto en los casos en que el mito o leyenda se origine de una situación de contacto cultural, interviniendo factores de ambos contextos en su composición, como algunos relatos que cuentan cómo los dioses indígenas crearon a los blancos.

Otra tarea fronteriza con la descolonización del relato sería la reconstrucción parcial de los mitos y leyendas, a fin de restituirles la coherencia y resplandor perdidos en la represión del imaginario de los sectores populares. Intento reculturativo que operaría a partir de los restos de esos relatos y las referencias de todo el sistema simbólico. Claro que esto es ya un trabajo para los miembros del grupo étnico, no para los extraños que colaboran con ellos. Recuerdo un caso así entre los mazahuas del Estado de México, en relación con la leyenda de una montaña sagrada (Tata Nguemore). Lo curioso es que la iniciativa surgió en el seno mismo del grupo, tras fracasar en el intento de rescatar la totalidad de la leyenda. Tal reconstrucción imaginaria será vista por la antropología como una burla, pero de ningún modo se riñe con la literatura. Además, estos pueblos tan agredidos en el plano simbólico tienen el pleno derecho a reconstruir estas historias para devolver un sentido sagrado a su existencia. Cabe señalar, por último, que la antropología nació y se desarrolló más sobre la base de conjeturas que de constataciones indiscutibles, y que tales conjeturas se tradujeron casi siempre en acciones contrarias a los intereses de los pueblos colonizados.

Un tema de crucial importancia, hasta ahora soslayado, es el que hace a la superación de la vieja dicotomía informante/recopilador y

su reemplazo por la de narrador “traductor”, a la que más que un trabajo de dos personas vemos como una tarea grupal, al estilo de un taller. Participarán en él, por un lado, tres o cuatro cultores de una determinada tradición oral (número que permite confrontar sin diluir) y, por el otro, una (o más) persona especializada en el manejo de la escritura, que puede ser un miembro de ese mismo sector popular que haya cursado estudios suficientes, o bien un agente externo dispuesto a colaborar.

El perfil ideal de este “traductor” es el de un escritor o poeta que tenga un buen conocimiento de la cultura popular y sensibilidad para captar sus sutilezas y manejos del lenguaje, tarea en la que la literatura se amalgama con la antropología. Si se trata de grupos indígenas u otras minorías lingüísticas, será necesario también que el agente externo conozca las estructuras elementales de la lengua —es decir, cómo esta construye sus frases— y un vocabulario mínimo. El trabajo grupal interétnico suplirá sus carencias al proporcionarle las múltiples acepciones y matices de cada vocablo. Su función específica será dar en su propia lengua con palabras de similar valor metafórico para no degradar el relato. En este caso, la traducción será ya doble, porque además de pasar de una lengua a otra, deberá consumir el tránsito de la oralidad a la escritura sobre las bases mencionadas. Para que esta doble traducción en equipo dé buenos resultados, es preciso que los integrantes del sector popular tengan cierto manejo de la segunda lengua, lo que siempre es más fácil de lograr que lo opuesto, es decir, que un poeta o un antropólogo lleguen a hablar discretamente una lengua indígena. Lo interesante del trabajo grupal es la interacción de los miembros del sector popular, por una parte, y la de estos con el traductor, por la otra. Las numerosas cuestiones que plantea el tránsito a la escritura, y más aún el traspaso de una lengua a otra, serán allí discutidas, sopesadas. El traductor propondrá, y ellos aceptarán o no; también podrán proponer y exigir lo que les parezca correcto.

Este mecanismo reflexivo permite explotar mejor la riqueza de

la tradición oral y elevar el nivel del resultado, eliminando esos relatos truncos, abortados, sin desarrollo narrativo, que siempre hay en las recopilaciones realizadas mecánicamente. La importancia del grupo será menor cuando se esté ante uno de esos grandes narradores populares que se presentan como indiscutibles especialistas de la palabra, pero ni siquiera esta circunstancia justifica prescindir del mismo, al menos para no perder en el paso a la escritura esa participación que está siempre en la base de la oralidad. Aun cuando se trate de una creación personal de un narrador y no de un relato recibido, será de suma utilidad la intervención del grupo-taller para enriquecerlo y filtrar sus fallas.

Lo fundamental de estos procedimientos participativos es que desplazarían a esas viejas prácticas tan arraigadas, propias de una situación de colonialismo interno que convierte a los sectores populares en objetos de la ciencia y el arte, y no en sujetos del conocimiento y de la creación simbólica, o sea, de su historia. Este tipo de trabajo conjunto es en realidad lo único que puede convalidar plenamente las intervenciones en los textos arriba señaladas.

En ciertos casos, en el trasvasamiento a la escritura de un relato ritualizado se podría apelar a un recurso semejante al utilizado en las obras teatrales. Las palabras del narrador se complementarían así con descripciones y explicaciones, entre paréntesis o en bastardilla, de sus gestos y movimientos, de la escenografía, clima, contexto y todo lo que pueda servir a la reconstrucción imaginaria del acto.

En lo que hace a la poesía, la traducción de una lengua a otra exige extremar el esfuerzo para alcanzar un valor metafórico semejante, pero el tránsito de la oralidad a la escritura presentará problemas menores. Y no solo porque siempre hallaremos en ella menos “ripio” por eliminar, sino también porque ya la poesía, como decía Abraham Moles, en tanto arte del habla está hecha para ser mensaje sonoro, y quien la lee evoca las cadencias que deben corresponder a un lenguaje sonoro potencial. El texto poético, tanto en la literatura culta como en la popular, funcionaría así como partitura, como esquema operativo del habla. Es que mientras en el relato en prosa

nos encontramos solo con mensajes lingüísticos, en la poesía hay también un mensaje sonoro, que toma de la música el ritmo y el timbre¹⁹.

La nueva oralidad

Tanto el sorprendente avance de la informática en los últimos años como el proceso de masificación de la cultura han tornado en alguna medida obsoleta la idea de una escritura elitista opuesta a una oralidad popular, pues los cultores de las bellas letras parecen convertirse de a poco en los “indios” de la era postalfabética, es decir, en minorías sustentadoras de un sentido más sagrado de la vida frente a un mundo que todo lo relativiza, simplifica y degrada. Esas élites, otrora las principales opresoras y negadoras de la cultura popular, siempre esmeradas en definir un *ars* que las distanciará de ella, a menudo corren ahora en su apoyo buscando el sustento de una tradición, una historia concreta y diferente desde la cual articular una praxis alternativa. Si la cultura de masas crece a expensas de la cultura popular, fagocitando y resemantizando sus contenidos, la mejor defensa para esto no será la fuga y el acuartelamiento en torreones provisionales, sino el contraataque semiológico. Fortalecida por la tecnología y dueña del espacio necesario en los medios, la cultura popular terminará desplazando con la calidad de sus mensajes a los subproductos de la cultura de masas, desmitificándolos, para resignificar y refuncionalizar luego lo que puedan tener de positivo. Se acabaría también así con esa unidireccionalidad de sus mensajes que ha llevado a confundir a estos con el medio para consumir una real democratización en lo comunicacional.

Claro que son múltiples los problemas que traban el desarrollo de esta empresa, los que van más allá de lo político y económico,

¹⁹ Cf. Moles, Abraham. El análisis de los estudiosos del mensaje poético en los diferentes niveles de sensibilidad. In: Varios. *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

para tocar también lo teórico y técnico. A esa oralidad que se recompone a partir de la escritura y se apoya en ella, que llamamos segunda oralidad, sigue, como vimos, la nueva oralidad, u oralidad mecánicamente mediatizada, donde se deben considerar las posibilidades del video, del cine y de la radio con relación a la literatura oral. A más de cinco siglos de la invención de la imprenta, el buen manejo de la escritura y el hábito de la lectura literaria continúan siendo cosa de una reducida minoría, que el auge de los nuevos medios vino incluso a restringir más, por la competencia que establecen. Más allá de lo que puedan hacer los planes de alfabetización e incentivación de la lectura para revertir el proceso, combatiendo esta censura estructural, dichos medios se presentan para la literatura oral como una interesante opción, en la medida en que exigen al relato un tributo mucho menor que la escritura.

El problema de la nueva oralidad puede ser parcialmente desvinculado de las llamadas industrias culturales, pues además de la apropiación por parte de los sectores populares de algunos espacios en los medios de comunicación de masas, cabe también la apropiación (aunque más no sea a nivel rudimentario y para una circulación similar a la que tuvo siempre la oralidad) de la tecnología audiovisual. Así, cualquier persona puede grabar relatos y poemas y difundirlos en su ámbito, e incluso fuera de él. Asimismo, una organización popular puede realizar registros en video, dentro del marco de una investigación participativa que le transfiera esta tecnología, de narraciones ritualizadas, no con miras a los circuitos televisivos, sino para servir a los fines de la endoculturación. Estos registros podrían incluso hacerse sin montaje, para no interrumpir el acto, y documentarlo en su totalidad, reduciendo la incidencia de lo subjetivo. También el cine, y en especial el super-8, fue objeto de apropiación por los grupos populares, los que lo utilizan tanto para el registro cultural como para difundir mensajes políticos. Aunque carecen por lo común de pretensiones artísticas y hasta de montaje, dichos filmes cumplen dignamente su propósito. Todas estas obras son netamente populares, pues su producción, circu-

lación y consumo se dan en el marco de una comunidad y para satisfacer sus propias necesidades comunicativas, sin plantearse su acceso a los medios masivos.

Pero lo que más cuenta, por cierto, es la conquista de espacios en los medios por parte de los sectores populares para poder decir su palabra. Palabra que ha de defender en primer término sus intereses políticos y económicos, en un discurso extraliterario por lo general. La literatura ha de venir en refuerzo de esos mensajes con el lenguaje que le es propio, superando las limitaciones de la escritura para redimensionar una oralidad que declina justamente a causa de la invasión del espacio audiovisual que realizan dichos medios, y que no tiene, por lo tanto, otra alternativa que agarrar al toro por las astas. El objetivo no es que los medios sustituyan a esa tradición oral declinante, sino que la revitalicen con el prestigio del que gozan, y la dinamicen a través de la dialéctica que ello genera. Dialéctica que opera no solo en la lucha por obtener y mantener los espacios, sino también, o sobre todo, en la forma de realizar la transposición a los medios. Porque también aquí hay que pensar, al igual que en la escritura, en el concepto de traducción para no caer en un mecanicismo mutilante.

Se trata, en definitiva, de efectuar las adecuaciones necesarias con el menor sacrificio posible, tanto de lo estilístico como del contenido, para no corromper el sentido profundo de los relatos. Cuando los sectores populares no tienen el control de este proceso (lo que por ahora es la norma), se cae en la manipulación, en una resemantización alienante que adapta los contenidos simbólicos al gusto de la cultura de masas. Así, la oralidad es empobrecida y desvirtuada en nombre de lo que la burguesía llama “el lenguaje de los medios”, y que suele ser más bien el lenguaje de la misma canalizado por los medios. O sea, entonces, que buena parte de los problemas de la transferencia de la oralidad a los medios surge del hecho de la no participación de los sectores populares en la misma, lo que los convierte en meros objetos de la imagen, sin incidencia en el proceso de construcción de la misma.

El video permite registrar, y hasta destacar por medio del encuadre, los aspectos rituales de la narración oral, y llegar no ya a los pocos pobladores de la aldea, sino a millones de personas, a la “aldea global”. No obstante esta ventaja, se ha comprobado en África hasta qué punto la lógica televisiva es esencialmente disolvente y globalizante. Se concluyó de ahí que la televisión se empeña en recoger lo heterogéneo solo para banalizarlo, con lo que la especificidad cultural deviene en un “sabor exótico”²⁰.

El cine, a pesar de su mayor economía de imágenes, ofrece mejores garantías, pues interviene en menor grado el factor político (se pueden decir por este medio cosas que la televisión comercial no admite), y también porque a estas alturas es frecuente que el realizador cuente con la voz del pueblo al hacer una película con el mismo. No habrá aquí aplanamiento y banalización, pero sí una selección y una síntesis efectuadas por personas ajenas al grupo. Pero antes que el problema del enfoque (es decir, el de saber quién filma, qué filma y para quién), está la circunstancia de que la tradición oral es totalizadora, y que al no operar por selección y síntesis dicho proceso de por sí la mutila, más allá de la seriedad con que se lo haga. Esto ha llevado a ciertos autores a considerar que los medios audiovisuales, al igual que la escritura, no constituyen una solución adecuada al problema del rescate de la tradición oral y su promoción. Pero como por ahora no se presenta otra alternativa, debemos concluir que tal pesimismo resulta totalmente estéril. En cine puede ocurrir que en algún momento de un filme un narrador cuente una historia, dramatizándola, pero acaso lo más seductor y fecundo es eliminar al narrador y sus recursos expresivos (propios de la literatura) para dejar que la cámara cuente la historia con el lenguaje que le es propio. Un ejemplo magistral de esta opción sería *Yeelen* (*La luz*), de Souleymane Cissé, único cineasta africano que recibió hasta la fecha el Premio del Jurado del Festival de Cannes

²⁰ Cf. Ahelil, Hédi. La tradition orale: produit médiatique de consommation et oeuvre d'art. In: Varios. *Tradition orale et nouveaux médias*, cit., p. 237.

(1987). Se trata de un filme de belleza deslumbrante que narra una antigua leyenda bambara, que habría tenido lugar “hace más de mil años”.

La radio sería el medio más apropiado para la difusión de la literatura popular, y no solo por el menor costo del espacio. Si bien priva al relato de una buena parte de los movimientos del narrador (los que no pueden ser representados con sonidos) y de casi toda su gestualidad (aunque a veces por la misma se describe un gesto), permite difundir tanto la voz del narrador, con sus tonos y ritmos, como los sonidos del ambiente. En lo que se refiere a la poesía, este medio resulta especialmente propicio.

Lo cierto es que tanto en África como en América Latina el relato oral ha mostrado, pese a todo, su capacidad de permanecer, adaptándose a las nuevas circunstancias, y su adecuación a los medios audiovisuales no es un desafío mayor que el que plantean aún hoy a los grupos populares el colonialismo y la dependencia. Es que dicho arte no se esforzó tanto en conservarse como en desplegar sus posibilidades estéticas. Su entrada en los medios será exitosa si los mismos sectores populares realizan o controlan la transposición en el marco de un desarrollo cultural autogestionado. Si pudo atravesar la escritura sin morir de frío, poco le costará retomar su fuerza ritual y todo su antiguo esplendor en la era de la nueva oralidad, más allá de la suerte que el futuro reserve a la letra impresa. Porque no es la síntesis y la selección propias de los medios lo que mata a la oralidad, sino el congelamiento de su dialéctica, crimen que solo ha cometido la escritura.

Bibliografía

- Colombres, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1987.
- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1972.
- Jahn, Janheinz. *Muntu: las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Lara, Jesús. *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. La Paz: Librería y Editorial Juventud, 1980.
- León-Portilla, Miguel (comp.). *Literatura del México antiguo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, N° 28, 1978.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta-Agostino, 1985.
- Ramos, Lorenzo; Ramos, Benito, y Martínez, Antonio. *El canto resplandeciente. Ayvu rendy vera*. Compilación, prólogo y notas de Carlos Martínez Gamba. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1984.
- Roa Bastos, Augusto (comp.). *Las culturas condenadas*. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1980.
- Saintoul, Catherine. *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988.

LITERATURAS INDÍGENAS

LA PERCEPCIÓN DE LAS PRÁCTICAS “TEXTUALES” AMERINDIAS: APUNTES PARA UN DEBATE INTERDISCIPLINARIO*

Martin Lienhard

Suiza. Profesor de literaturas latinoamericanas en las universidades de Ginebra, Berlín, Göttingen y, actualmente, Zúrich. Obras principales: *Cultura popular andina y forma novelesca* (1981 y 1990); *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988* (1990); *O mar e o mato. Histórias da escravidão* (2005); *Disidentes, rebeldes, insurgentes* (2008).



Sin duda, el “olvido” —escamoteo— de las prácticas textuales amerindias en la casi totalidad de los manuales que pretenden abarcar la historia de los fenómenos literarios en América Latina es, en primer lugar, una consecuencia de la historia moderna del subcontinente. En los diferentes países latinoamericanos, como se sabe, determinados grupos criollos lograron, en algún momento del siglo XIX, derrotar a los representantes coloniales de las metrópolis ibéricas

* Coincidiendo con la coordinadora en pensar que se trata de una problemática que no podía faltar de ningún modo en un trabajo colectivo como este, asumí con gusto la responsabilidad de elaborar un artículo sobre las “literaturas indígenas” y su estudio. Ante la enorme extensión del campo de las prácticas “textuales” amerindias y la dispersión que caracteriza todavía su investigación, opté por darle la forma de “apuntes para un debate”. Por las mismas razones, las referencias bibliográficas no pretenden sino señalar algunas de las tendencias que se abrieron paso en la percepción de estas prácticas.

e imponerse como nuevos grupos hegemónicos. Se suele afirmar y hasta creer que estos grupos actuaron en el nombre y en el interés de todos los demás sectores que habían sufrido la opresión colonial.

Pero, de hecho, el triunfo de los criollos oligárquicos sobre los españoles o los portugueses significó también la liquidación, inmediata o a breve plazo, de los proyectos alternativos de emancipación que habían impulsado, en varias partes, las colectividades indígenas y otros sectores marginados desde la colonia. Los primeros decenios republicanos se caracterizaron por una ofensiva sistemática, sin precedentes, contra las tierras, las autonomías y las vidas indígenas. Más o menos abiertamente, según los casos, los criollos hegemónicos, acogiendo —antes o después de Darwin— a una especie de darwinismo social, predicaron y asumieron la eliminación física o política de las poblaciones que según ellos se oponían, por su sola existencia, a su deseo de imponer lo que ellos llamaban el “Progreso” y la “Civilización”: el latifundio agrícola o ganadero.

Consideradas por sus adversarios como “bestiales” (el término es frecuente en la época), estas publicaciones, obviamente, no se podían tomar en cuenta como productoras de “textos”. Es cierto que las dificultades y los horrores —las campañas de exterminio, la deportación, el despojo— que acompañaron los diferentes procesos de “modernización” iban suscitando también crecientes contradicciones en el seno de los propios sectores hegemónicos. Contradicciones que se expresaban en el apoyo de ciertos grupos de intelectuales a las luchas indígenas, en el surgimiento de utopías, de movimientos políticos y de revoluciones (México), que implicaban la participación de las colectividades indígenas en el desarrollo de la antropología y el de las literaturas y artes “indigenistas”.

Con todo, hasta los intelectuales más identificados con los movimientos indígenas solían seguir ignorando —o incapaces de percibir— la producción textual amerindia. Nos bastará, como ejemplo, una de las afirmaciones más citadas del “amauta”

Mariátegui: “Una literatura indígena si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”¹. Mariátegui no ignoraba —aunque las desconocía— ciertas manifestaciones de la producción textual indígena: narraciones, cantos, ritos. Pero, para él y los demás intelectuales “indigenistas”, tales manifestaciones no alcanzaban —“todavía” — el estatus de lo “literario” o de lo artístico en general. Miembros de una sociedad que atribuye un prestigio especial al discurso transcrito en las hojas de un libro (fetichismo de la escritura), ellos se imaginaban la “literatura” exclusivamente bajo forma de un texto escrito —según los cánones europeos—. De este modo, quedaron ciegos —o sordos— ante las expresiones orales o multimediales que cumplen, dentro de las colectividades indígenas todavía predominantemente orales, una función más o menos análoga a la de la “literatura” en las sociedades alfabetizadas.

Desde la época culminante de los “indigenismos” (años veinte y treinta de nuestro siglo), se han hecho progresos enormes en la percepción y en la investigación de las prácticas textuales indígenas más diversas: estudio filológico de los textos coloniales en idiomas indígenas, interpretación literaria de las crónicas de autores indígenas, procesamiento etnohistórico de testimonios indígenas coloniales y modernos, transcripción de fragmentos de numerosas tradiciones amerindias orales, realización de partituras o guiones de diversas prácticas musicales, dramáticas y rituales, indagación en el campo del “pensamiento salvaje”.

Ahora, la notoria compartimentación de la investigación científica o universitaria impidió, hasta hace poco, una comunicación sistemática entre los representantes de las diferentes disciplinas implicadas (etnografía, etnohistoria, etnolingüística, etnomusicología, literatura, etc.) y, por lo tanto, la construcción de un objeto de investigación común. Últimamente, la propuesta de unos

¹ Mariátegui, José Carlos. El proceso de la literatura peruana. In: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, 1928, cap. XVIII.

conceptos nuevos, como el de “textualidad amerindia”², parece abrir un camino prometedor hacia un estudio global de las prácticas simbólicas amerindias.

En lo que sigue intentaremos esbozar, sin mayor pretensión que la de abrir el debate, el campo —los “textos” y su investigación— de las “textualidades amerindias”. Aunque privilegiemos las prácticas en las cuales los códigos verbales desempeñan un papel relevante, esto no significa que nos limitaremos a las prácticas meramente “literarias”³, a menudo imposibles de dissociar de las prácticas gestuales y musicales.

Los textos

Desde la conquista, las colectividades amerindias, aun cuando resultan regionalmente mayoritarias, se mueven en un contexto de marginalidad y dependencia respecto a los sectores hegemónicos de ascendencia europea o europeizantes. Este hecho, además de incidir en sus prácticas “textuales” tradicionales, ha venido provocando, a raíz del surgimiento de nuevas necesidades de comunicación, una serie de prácticas nuevas. Propondremos aquí una clasificación

² Mi uso del concepto de “textualidad amerindia” se inspira ampliamente en las propuestas del simposio *Textuality of amerindian cultures: production, reception, strategies*, que se desarrolló, bajo la dirección de Rosaleen Howard-Malverde y William Rowe, en el Center for Latin American Cultural Studies del King’s College de Londres, en mayo de 1991. El libro que reunirá, próximamente, las ponencias de este evento constituirá, sin duda, un hito en los estudios de este tipo (Lima, Instituto de Estudios Peruanos).

³ Útil cuando se trata de demostrar que las colectividades amerindias ejercen prácticas hasta cierto punto análogas a las que la civilización occidental llama “literarias”, el término de “literaturas amerindias” o “indígenas” se presta, también, a una serie de malentendidos: “literatura”, como práctica exclusivamente escritural; “literatura”, como el conjunto de los géneros considerados en Occidente como “literarios”, etc. Además, como sucede en un trabajo por otro lado muy informativo de J. A. Vázquez, “El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas” (*Revista Iberoamericana*, n.º 104-105, p. 313-49, jul./dic. 1978), este término acaba abarcando tanto los textos propiamente amerindios como los que se escribieron *sobre* los indios latinoamericanos. Por todos estos motivos, estamos prefiriendo aquí el concepto de “textualidad amerindia”, reservándolo a los “textos” (no solo verbales) en los cuales las colectividades amerindias o sus representantes desempeñan la función de *sujetos del discurso*.

tentativa, basada en los procesos de comunicación, de las prácticas “textuales” amerindias, “tradicionales” y “nuevas”.

Prácticas “textuales” indígenas de y para la comunidad

En este sistema “autónomo” o de “circuito cerrado”, la colectividad indígena es, a la vez, productora, archivista, reproductora y receptora de los “textos”. Los aportes externos se incorporan sin provocar mayores modificaciones del sistema. Los “textos”, multimediales por definición, se caracterizan por la combinación horizontal (sintagmática) y vertical (paradigmática) de múltiples medios y códigos semióticos: medios propiamente verbales (lenguajes, recursos narrativos y poéticos...), musicales (música, ritmo, entonación...) y gestuales (actuación teatral, coreografía, vestimenta, pintura corpórea...).

Estas son, para las colectividades amerindias, las prácticas “textuales” básicas, su “tradición”. Ellas contribuyen (ritos), en una medida importante, a afianzar y a demostrar su cohesión sociocultural. La frecuente coexistencia de formas de origen diverso (prehispánicas, coloniales, modernas) plasma, de algún modo, la historia cultural — relaciones con la cultura hegemónica— de las diferentes comunidades. Cada una de ellas tiene su propio universo “textual” interno, lo que no excluye su relación con “textualidades” vecinas o emparentadas. Sin duda, el hecho —en rigor antiguo— de la presencia de observadores externos o “extraños” (comunidades vecinas, eclesiásticos, antropólogos, turistas...) no deja de repercutir en la evolución de tales prácticas “internas”.

Prácticas discursivas indígenas destinadas al otro

Obligados por la situación colonial y la necesidad de negociar su situación bajo las nuevas condiciones, las colectividades indígenas aprendieron, desde la temprana época colonial, a “hablar” al otro

gracias al soporte del documento escrito. En el sistema de comunicación correspondiente, la colectividad desempeña el papel de emisor de un discurso destinado a un interlocutor que se halla fuera de ella: el rey, las autoridades coloniales, las autoridades republicanas; más tarde, la “opinión pública” nacional o internacional. Conscientes de las limitaciones que impone este sistema a la expresión, las colectividades indígenas no demoraron en crear, en todas partes, un discurso especial, adaptado al horizonte de comprensión y de expectativas del interlocutor “extraño”. Este discurso aparece, “arreglado” todavía por las convenciones escriturales representadas por el escribano, en los testimonios indígenas coloniales o modernos. Se manifiesta también, formulado por los propios letrados indígenas, en las cartas, las crónicas, los manifiestos o las proclamas que ellos destinaron y siguen destinando a los interlocutores “extraños”⁴.

Prácticas escriturales “internas”

Desde el comienzo de la colonia, también, ciertas colectividades indígenas (al inicio ante todo las mesoamericanas) descubrieron la utilidad de la escritura como medio para *archivar* sus tradiciones orales. A este afán archivista debemos el conocimiento de textos amerindios escritos tan importantes como el *Popol Vuh* (quiché), los *Libros de Chilam Balam* (maya yacateco) o, mucho más tarde, los *dramas de la conquista* andinos y mesoamericanos. En la medida en que dejaron de ocupar el circuito oral, muchos de estos textos “murieron” poco a poco desde el punto de vista de las colectividades respectivas, aunque con la posibilidad de una posterior reactivación.

Casi abandonadas desde el comienzo de la época republicana, las prácticas escriturales “archivistas” están experimentando últimamente, en un contexto muy transformado, un “resurgimiento” notable.

⁴ Cf. Lienhard, Martin. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (en preparación).

Los nuevos “archivistas” —indígenas, descendientes de indígenas, miembros de sectores indomestizos— recogen, adaptándolas en una medida mayor o menor a las convenciones de la escritura, ciertas tradiciones orales de su colectividad étnica o lingüística. A veces, un colaborador externo (antropólogo, etc.) se encarga de la preparación del manuscrito y de su publicación. En la medida en que hoy tales textos suelen tomar la forma del libro impreso, ellos se proyectan —también— fuera de los límites de la comunidad indígena. ¿En qué contexto de comunicación se inscriben, de hecho, estas nuevas prácticas “archivistas”? Al comienzo de *Mantere ma kwé tînhin*, “histórias de maloca antigamente”, el autor intelectual del texto, Pichuvy, miembro de un grupo étnico del tronco tupí, los Cinta Larga, declara:

Índio que tem lembrar de mim. E assim que eu conta tudo aldeia meu. Quando eu vou morrer, pessoal que tem lembrar de mim. “Que Pichuvy contava quando era vivo é assim”⁵.

Para Pichuvy se trata de archivar, para la posteridad Cinta Larga, la huella de su voz de narrador. Pero, como lo dicen las prologuistas, él pretendió también “hacer sobrevivir la memoria de su pueblo en el seno de esa cultura que la sofoca”. Y a través de su publicación, el libro se ofrece, de todos modos, a los lectores no indígenas.

“Archivo” de la memoria colectiva, tales textos inician, gracias a su difusión impresa, un diálogo consciente con la “sociedad nacional” implicada⁶. Al dejar de ser el instrumento de una práctica textual meramente interna, ellos merecen ser considerados en el marco de las prácticas literarias “nacionales”. Naturalmente, el grado de inserción “nacional” de este tipo de textos resulta, como lo

⁵ Cinta Larga, Pichuvy. *Mantere ma kwé tînhin. Histórias de maloca antigamente*. Org. por Ana Leonel Queiroz, Ivete Lara Camargo Walty, Leda Lima Leonel. Belo Horizonte: SEGRAC/CIMI, 1988.

⁶ Cf. Amarante, Elisabeth; Aracy, Rondon, y Nizzoli, Verônica (coord.). *Precisamos um chão. Depoimentos indígenas*. São Paulo: Loyola, 1981.

evidencian ya las diferentes soluciones idiomáticas adoptadas, muy variable. En el texto que se acaba de mencionar, el empleo —en vez del idioma amerindio— de un portugués sociolectal (tupinizado) se justifica en un principio por la previsible pérdida de su idioma ancestral por parte de los propios Cinta Larga sobrevivientes. Pero es obvio que el empleo del portugués —como, en otros casos, el del español⁷— favorece también el diálogo con la “sociedad nacional”. El empleo exclusivo del idioma amerindio, lógico si se tratara de textos puramente internos, no es frecuente en tales publicaciones, porque no se compaginaría con la cooperación intercultural que supone este tipo de empresas editoriales⁸. Es la presentación bilingüe de los textos la que parece imponerse, más generalmente, en las operaciones de autorrescate de la tradición oral. Sin excluir a los no indígenas, ella subraya la igualdad de derechos entre las culturas política y económicamente desiguales que componen la sociedad nacional⁹.

No todas las prácticas escriturales internas (o internas/externas) apuntan a rescatar la memoria colectiva. En varias colectividades indígenas o indomestizas, la práctica de una escritura propia, pero más “libre” respecto a la tradición oral interna, se ha vuelto relativamente común. Según los proyectos culturales subyacentes, los textos se presentan solo en el idioma amerindio o en versión

⁷ Cf. Males, Antonio. *Villamanta ayllucunapac punta causai. Historia oral de los imbayas de Quinchuqui-Otavallo*. Quito: Abya-Yala, 1985; Fernández, Eduardo (coord.). *Para que nuestra historia no se pierda. Testimonios de los Asháninca y Nomatsiguenga sobre la colonización de la región Satipo-Pangoa*. Lima: CIPA, 1986.

⁸ En ciertos contextos, sin embargo, esta opción puede resultar perfectamente funcional. Así, Porfirio y Teodoro Meneses y Víctor Rondinel, editores de la *Huanta en la literatura peruana. Antología de literatura quechua* (Lima, 1974) de la provincia de Huanta, Ayacucho, pudieron prescindir de agregarle una traducción al español: todos los sectores de esa sociedad regional dominan, en efecto, ese idioma amerindio. Distinto es el caso, afortunadamente ya no tan excepcional, de la publicación impresa de fragmentos de la memoria colectiva para fines de alfabetización en los idiomas amerindios. Si bien la alfabetización supone, siempre, la existencia de un proyecto intercultural, la reconocida prioridad del idioma materno para el aprendizaje del alfabeto exige, en efecto, la confección de materiales en los idiomas amerindios.

⁹ Cf. Oregón Morales, José. *Kutimanco y otros cuentos*. Huancayo: Tuky, 1984; Jusayú, Miguel Ángel. *Achi'ki/Relatos guajiros*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1986; Varios. *Cuentos y relatos indígenas*. México: UNAM, 1989.

bilingüe¹⁰. Análogo es el caso de los autores paraguayos que intentan privilegiar, al escribir en guaraní, la comunicación con los sectores marginados. A raíz de la extensión relativamente escasa de la alfabetización en los idiomas amerindios, los textos escritos en ellos no alcanzan a menudo su plena vigencia social, sino una vez devueltos al circuito oral.

Iniciada a raíz de la necesidad de comunicarse con las —lejanas— autoridades coloniales (v. supra), la práctica epistolar fue recuperada, en algunas colectividades indígenas para fines internos. En las cartas que se intercambiaron los dirigentes de la insurrección tupamarista en el Perú (1780/1781) o los de la guerra de castas en Yucatán (1847 ss.) se perfila otra práctica indígena de la escritura que no remite directamente a la necesidad de comunicarse con el adversario “blanco”. La propia existencia de una práctica epistolar interna evidencia una vez más que muchas colectividades indígenas se apropiaron, sin abandonar sus prácticas orales, de los principios de la cultura escritural. Productos de esa cultura, los textos epistolares internos la manejan, sin embargo, de modo más “técnico” que los externos. La comparación entre cartas internas y cartas destinadas a un interlocutor extraño puede contribuir, pues, a desarrollar la reflexión sobre cómo se concebía y concibe la escritura en las colectividades indígenas.

Textos “con informante indígena”

En los sistemas precedentes, la colectividad indígena funge, a veces con ciertas limitaciones (transcripción de su discurso por un letrado ajeno a la comunidad), como emisora del texto realizado. En la situación de negociación con el poder, ella mantiene también un control

¹⁰ Cf. Kowii, Ariruma. *Mutsuctsurini*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1988 [en quechua]; Martínez Hernández, Joel (ed.). *Naman. Xochitlajtolkoskatl. Poesía náhuatl contemporánea*. Prólogo de Luis Reyes García. Tlaxcala: Universidad Autónoma, 1987 [en náhuatl]; Arguedas, José María. Katatay. In: *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983, t. 5, pp. 221-70 [en quechua y en español].

por lo menos relativo sobre la recepción del mensaje (testimonios o cartas de carácter “legal”). Cuando debe suponer que hubo tergiversación, ella puede —y lo hace a veces— repetir la operación.

En una serie de textos, aparentemente idénticos o parecidos a los precedentes, la colectividad indígena tiende a verse relegada, más bien, a un simple papel de “informante”. El emisario (europeo o criollo) del texto difunde las declaraciones indígenas de acuerdo con una motivación que puede no coincidir con los objetivos del informante o de su comunidad. El emisor del texto publicado (el “editor”) y su probable receptor pertenecen ambos al mundo no indígena. El informante carece, pues, de todo control sobre la recepción del mensaje. A este tipo de práctica se deben numerosos “testimonios” indígenas actuales, a veces sospechosos de “manipulación” de las intenciones del “informante”, como también obras tan considerables como la “enciclopedia” en náhuatl de Sahagún¹¹, el manuscrito quechua colonial de Huarochirí¹² o, más cerca de nosotros, la *Memoria náhuatl de Milpa Alta* que publicó Horcasitas¹³.

Quizás, uno de los atractivos principales de tales textos consista en la cooperación evidente, pero difícil de definir, entre los informantes y los “autores” que ellas manifiestan. Esa dificultad, la ilustran, casi cómicamente, los sucesivos cambios de título del testimonio del cacique mapuche Coña¹⁴. Si el primer editor escamoteó, con el título *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* (Santiago: Cervantes, 1930), la propia existencia del discurso indígena transcrito que constituye la casi totalidad del libro, el segundo lo asimiló a un texto escrito

¹¹ Cf. Sahagún, Fray Bernardino de. *El manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana* (“Códice Florentino”, 1575-1579). Ed. facsimilar. México: Gobierno de la República, 1979, 3 t.

¹² Cf. Taylor, Gerald (ed.). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: IEP/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1966. Cf. también Arguedas, J. M. (ed.). *Dioses y hombres de Huarochirí*, 1966 [ed. bilingüe quechua y español].

¹³ Cf. Horcasitas, Fernando (ed.). *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta*. México: UNAM, 1968.

¹⁴ Cf. Coña, Pascual. *Testimonio de un cacique mapuche. Texto dictado al padre Ernesto Wilhelm de Moesbach*. 4ª ed. Santiago: Pehuén, 1984.

por el “informante” (*Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: Icirá, 1973). El título de la tercera edición (*Testimonio de un cacique mapuche. Texto dictado al padre Ernesto Wilhelm de Moesbach*), finalmente, parece restituir las condiciones verdaderas de la producción del texto, aunque solo un cuidadoso análisis del propio texto permitiría desentrañar mejor las relaciones entre el cacique mapuche y el eclesiástico transcriptor¹⁵.

A veces, la iniciativa de la empresa pertenece de hecho al miembro de la comunidad indígena, mientras que la intervención del “criollo” o “extraño” en un sentido más amplio tiende a reducirse a la preparación y a la difusión del texto¹⁶: en estos casos estamos ya en los linderos del sistema de las “prácticas discursivas indígenas destinadas al otro”.

Si una parte de los textos “con informante indígena” presentan un discurso “indígena” suscitado por las preguntas del antropólogo, misionero, etc., otros se ciñen a la transcripción de las tradiciones orales “internas”. Por diversos motivos y de varias maneras, pues, estos textos se relacionan con una textualidad amerindia.

El estudio

1. Condición *sine qua non* para el estudio de las “textualidades amerindias” es, obviamente, la disponibilidad de los “textos”. Para los “textos” orales (multimediales) se trata, pese a todos los esfuerzos y los recursos audiovisuales modernos (cine), de un problema de difícil solución. Si bien una parte de las operaciones analíticas se puede ejercer sobre los “guiones” o “partituras”, el carácter efímero de los “textos” exige, para una interpretación consecuente, la presencia *in situ* o, cuanto menos, una experiencia contextual suficiente del

¹⁵ Es evidente que estos cambios de título remiten también a la sucesión de las “modas intelectuales” y su captación por los editores. Para el lector contemporáneo, la etiqueta “testimonio” resulta, sin duda, más atractiva que las de “vida de los indígenas” o “memorias”.

¹⁶ Cinta Larga, op. cit.

investigador. Los que tradicionalmente se encargaban de este trabajo, los etnógrafos y antropólogos, no solían hacerlo desde una perspectiva estética. Para convencerse de ello, baste pensar en la cantidad reducida —en relación con el sinnúmero de las prácticas “textuales” efectivas— de los “textos” transcritos y publicados. A menudo, además, el material publicado a) resulta muy fragmentario o poco representativo, b) se ha despojado de sus aspectos no verbales, c) se presenta en su traducción a un idioma europeo o d) se ha reducido previamente (piénsese en la “escuela” de Lévi-Strauss) a las que se consideran como sus articulaciones básicas. A la vista del material existente, nadie podría reconstruir las prácticas multimediales que se desarrollaron en los miles de comunidades indígenas latinoamericanas a lo largo —digamos— de los últimos decenios.

Desde hace algún tiempo, sin embargo, la situación ha venido mejorando notablemente. El material textual disponible (transcripciones comentadas de textos verbales o de *performances* multimediales) y su calidad han aumentado en una proporción apreciable¹⁷. Los antropólogos, en efecto, se muestran cada vez más conscientes de la necesidad de ofrecer unas “partituras” más o menos completas de los “textos” observados.

Descubiertas desde el siglo XVIII y publicadas a partir de la

¹⁷ Cf. Arguedas, op. cit.; Holzmann, Rodolfo. *Q'ero, pueblo y música*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1986; Mendíbal Losack, Emilio (ed.). *La fiesta en Pachitea andina. Folklore Americano*, Lima, N° 13, p. 141-227, 1965; Cadogan, Léon (ed.). *Yuyrá ñe'ry. Fluye del árbol la palabra*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1971; Reyes García, Luis y Christensen, Dieter (ed.). *Der Ring aus Tlalocan / El anillo de Tlalocan*. Berlín: Mann, 1976; Münzel, Mark. *Indianische Oralkultur der Gegenwart*. In: Scharlau, Birgit y Münzel, Mark. *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*. Fráncfort/Nueva York: Campus, 1986, p. 155-268 y 268-74; Álvarez Aguilar, Silvia. Un nuevo enfoque del Rabinal Achí. Estudio etnográfico y etnológico. *USAC-Revista de la Universidad de San Carlos*, Guatemala, N° 1, p. 64-72, mar. 1987; Millones, Luis. *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1988; Reifler Bricker, Victoria. *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989; Harrison, Regina. *Signs, songs and memory in the Andes. Translating Quechua language and culture*. Austin: University of Texas Press, 1989; Basso, Ellen y Sherzer, Joel (coord.). *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*. Ponencias del Simposio del 46.º Congreso Internacional de Americanistas, Amsterdam, jul. 1988. Roma/Quito: MLAL/Abya-Yala, 1990 (Col. 500 Años, N° 24); Sherzer, Joel. *Verbal art in San Blas. Kuna culture through its discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

segunda mitad del siglo XIX, las grandes recopilaciones de las tradiciones orales mesoamericanas que realizaron, en los siglos XVI, XVII o más tarde, algunos misioneros, ciertos letrados y numerosos colectivos indígenas constituyen sin duda el *corpus* de mayor envergadura, el mejor visible e inventariado¹⁸ de la “textualidad amerindia”. Hasta hoy, pese a los esfuerzos de muchos estudiosos mesoamericanos y extranjeros, solo una mínima parte de este gigantesco material se ha convertido en objeto de estudio accesible y seguro¹⁹. Estas observaciones resultan también válidas para otras áreas que disponen de textos semejantes.

En cuanto a los textos amerindios de índole “política” o “legal” (cartas, testimonios, etc.) coloniales o poscoloniales, se requiere todavía un enorme trabajo para ubicarlos en los archivos más diversos, transcribirlos y publicarlos. Ignorados por los estudiosos de la literatura y los de la historia criolla, estos textos suscitaron, desde luego, el interés de la naciente disciplina etnohistórica, necesitada de datos para construir la “otra historia” de América Latina. Si bien muchos etnohistoriadores, poco sensibles a las formas discursivas de tales textos, se dispensaron de publicarlos, otros, cada vez más numerosos, optan por presentarlos en su forma integral²⁰.

2. Cualquier esfuerzo de sistematización de las prácticas “textuales” amerindias exigirá su ubicación en un espacio y en un tiempo

¹⁸ Cf. Cline, Howard F. (coord.). Guide to ethnohistorical sources. In: *Handbook of Middle American indians*. Austin: University of Texas Press, 1972 (v. 12-13), 1975 (v. 14-15).

¹⁹ Cf. Barrera Vázquez, Alfredo (ed.). *Libro de los cantares de Dzitbalché*. México: Instituto de Antropología e Historia, 1965; Carmack, Robert M. y Mondloch, James L. (ed.) *El título de Totonicapán*. México: UNAM, 1983; Huehuetlatolli. *Testimonios de la antigua palabra*. Introd. Miguel León-Portilla. Reprod. facsimilar de la ed. de 1600 (México, Ocharte). Transcr. del texto náhuatl y trad. Librado Silva Galeana. México: Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, 1988.

²⁰ Cf., entre otros, Mateos, Francisco (ed.). Cartas de indios cristianos del Paraguay. *Misionaria Hispanica*, Madrid, año VI, N°18, pp. 547-72, 1949; Guillén Guillén, Edmundo (ed.). *Versión inca de la conquista*. Lima: Milla Batres, 1974; Durand Flórez, Luis (ed.). *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Tupac Amaru*. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Tupac Amaru, 1980-1982, 5 t.; Reina, Leticia. *Las rebeliones campesinas en México, 1819-1906*. México: Siglo XXI, 1980; León Cazares, María del Carmen. *Un levantamiento en nombre del rey Nuestro Señor: testimonios indígenas relacionados con el visitador Francisco Gómez de Lamadriz*. México: UNAM, 1988 (Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, 18).

pertinentes. ¿Cuáles son, para empezar, los espacios determinantes para la producción y la recepción de los “textos”: la comunidad local, la comunidad lingüística, la comunidad étnica, el espacio regional, el espacio nacional o el internacional? Cada uno de estos espacios puede, según los “textos” y los momentos, ofrecer un grado variable de pertinencia. Si los “textos” multimediales funcionan generalmente dentro de un espacio hasta cierto punto reducido (local, étnico, idiomático), los textos escritos, más que nada los que se destinan a un interlocutor ubicado fuera de la colectividad indígena, implican el espacio nacional o el internacional. En rigor, los propios “textos” multimediales se sitúan, por locales que parezcan, en un espacio dominado por el poder criollo, poder a su vez “dependiente” —aunque no mecánicamente— de los poderes metropolitanos. En este orden de cosas resulta esclarecedor el concepto de “totalidad contradictoria” que acuñó, para calificar la situación peruana, Antonio Cornejo Polar. Para este autor:

Sería gravemente erróneo subrayar las diferencias étnico-sociales que históricamente desgarran a la nación peruana sin advertir, al propio tiempo, la acción vinculadora que ejerce, dialécticamente, ese mismo proceso histórico²¹.

Dicho de otro modo, la comunidad indígena, lejos de hallarse en un régimen de autonomía absoluta, se encuentra incrustada en un espacio (político, económico, cultural) mayor, nacional o no, que le dicta ciertas reglas. La propia existencia de las “prácticas discursivas indígenas destinadas al otro” y los “textos con informante indígena” atestiguan esta evidencia.

3. Análogo es el caso de la inserción temporal de los “textos”. Si, antes de la conquista, el “tiempo amerindio” y el “tiempo occidental” no mantienen, por la inexistencia de una práctica social

²¹ Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 191.

común, ningún tipo de relación, la conquista instaurará, simplificando mucho la realidad sociohistórica, una doble temporalidad: la de los conquistadores y la de los conquistados. Según ciertas interpretaciones, la conquista y la colonia provocaron, en términos de temporalidad, la yuxtaposición de espacios-tiempo diversos y relativamente independientes. Sin embargo, salta a la vista que, hoy en día, la edad de la piedra, la del caballo, la del ferrocarril, la del petróleo y la de la electrónica se interpenetran constantemente. Desde la conquista, la “textualidad amerindia” se desarrolla, desde un punto de vista histórico-político, dentro de un espacio-tiempo (objetivamente) idéntico al de los europeos y criollos: el “mundo moderno”. En este “mundo moderno”, el tiempo amerindio, igual que el espacio, puede mantener una autonomía relativa. Esta autonomía, relativamente considerable para las prácticas orales, internas y efímeras, se reduce en las que implican la escritura, medio impregnado de temporalidad criollo-occidental. Los textos que se destinan a un interlocutor externo se someten, por definición, a tal temporalidad. Evidente en los textos “legales”, esta sumisión, aunque menos visible, informa también ciertos niveles de los textos escritos que reproducen, supuestamente sin modificaciones, las tradiciones amerindias. La “enciclopedia del mundo náhuatl” de Sahagún, por ejemplo, lejos de presentar simplemente una tradición prehispánica, se inscribe también en el contexto literario del virreinato y de Europa. Cabe suponer que las propias declaraciones —orales— de sus informantes llevan, de algún modo, la impronta del tiempo no indígena que les servía de marco global. Siempre nos debe interesar, sin embargo, el grado de autonomía de percepción y de pensamiento que logra mantener o reconstruir la “textualidad amerindia” en un contexto definitivamente “internacional”.

4. La diversidad de los “textos” amerindios en cuanto a su existencia social y los recursos semióticos empleados plantean un problema mayor para la necesaria y urgente investigación global de las textualidades amerindias.

El estudio de los “textos” audiovisuales efímeros supone otras herramientas que el de los textos escritos, aunque en ambos casos el conocimiento del contexto de producción resulte indispensable. Sin duda, la semiótica teatral —del teatro vivo— ofrece ciertos aportes para el análisis de los textos multimediales, pero se necesita además la movilización de todas las subdisciplinas antropológicas: antropología religiosa, etnohistoria, etnomusicología²². Pese a los estudios pioneros de algunos lingüistas rusos²³ y un trabajo como el de Zumthor²⁴ sobre poesía oral, el estudioso se halla también relativamente perplejo frente a la tarea de elaborar una poética específicamente oral. Una serie de sugerencias nuevas se desprenden, por ejemplo, de un trabajo de Münzel²⁵ sobre poética guaraní actual o del ya citado volumen colectivo *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, serie de ponencias de un simposio del 46º Congreso Internacional de Americanistas (1988).

Si los discursos amerindios escritos se pueden analizar, en un primer tiempo, como otros discursos escritos, su variable relación con unos universos orales específicos y su situación comunicativa a veces muy compleja plantean problemas arduos y diversos según la naturaleza concreta de los textos²⁶. Ejemplo de una aproximación múltiple e interdisciplinaria (lingüística, etnográfica, arqueológica, histórica, cosmovisional) a un texto amerindio “clásico” es el libro *Nuevas perspectivas sobre el “Popol Vuh”* que coordinó Carmack²⁷. Resulta notable, en este trabajo colectivo, el esfuerzo de rescatar, gracias a la comparación con “textualidades” modernas, las dimensiones “contemporáneas” de un texto quiché viejo de varios siglos.

Los grandes textos escritos por los letrados indígenas coloniales,

²² Cf. Arguedas, op. cit.

²³ Cf. Jakobson, Roman. *Une vie dans le langage*. París: Minuit, 1984, cap. IV.

²⁴ Cf. Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. París: Seuil, 1983.

²⁵ Cf. Münzel, op. cit.

²⁶ Cf. Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

²⁷ Cf. Carmack, Robert M. y Morales Santos, Francisco (coord.). *Nuevas perspectivas sobre el “Popol Vuh”*. Guatemala: Piedra Santa, 1983.

sobre todo algunas crónicas mexicanas²⁸ o andinas²⁹, suscitaron desde siempre el interés de ciertos estudiosos. Predominaron generalmente, después de una inicial fase filológica, los enfoques etnohistóricos y “mitológicos”, pero, como lo sugiere la trayectoria científica de un texto como *Primer nueva coronica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, las aproximaciones más propiamente textuales (sociolingüísticas y socioliterarias) van experimentando un incremento indiscutible³⁰.

Expresiones ciertamente “aculturadas” del pensamiento amerindio, las cartas y los testimonios indígenas están esperando todavía una atención adecuada. Más que los estudiosos de los discursos, son los etnohistoriadores los que hasta hoy desarrollaron los mayores esfuerzos para analizar e interpretar sus peculiares formas y modos de significar³¹.

5. En la perspectiva de la constitución de un área de investigación sobre las “textualidades amerindias”, la tarea más urgente será sin duda, en los próximos años, la de confrontar y articular los conocimientos adquiridos —sobre los objetos “textuales” más diversos y con los enfoques más variados— por los investigadores americanistas de las diferentes disciplinas implicadas. Así, en efecto, las “textualidades amerindias” podrán llegar a alcanzar un estatus que permitirá su percepción por parte de todos los que están dispuestos a ver en las colectividades amerindias algo más que los últimos sobrevivientes de una derrota histórica.

²⁸ Cf. Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1953-1954, 2 t.

²⁹ Cf. Adorno, Rolena (ed.). *From oral to written expression: native Andean chronicles of the early colonial period*. Syracuse University, 1982.

³⁰ Cf. Adorno, Rolena. Waman Puma de Ayala “Author and Prince”. *Review*, Nueva York, N° 28, pp. 12-6, ene./abr. 1981 y *Guaman Poma: writing and resistance in colonial Peru*. A critical study of Guaman Poma’s work in its relationship to european letters and political polemics. Austin: University of Texas Press, 1986; López Baralt, Mercedes. La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en los dibujos de la *Nueva coronica* de Guaman Poma. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 120-121, pp. 461-531, 1982.

³¹ Cf. Reifler Bricker, op. cit.; Rappaport, Joanne. *The politics of memory. Native historical interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 (Cambridge Latin American Studies) y *Literacy and power in colonial Latin America*. Paper presented at the World Archaeological Congress II, Barquisimeto (Ven.), sept. 1990 (mimeo).

Bibliografía

- Adorno, Rolena. Waman Puma de Ayala "Author and Prince". *Review*, Nueva York, N° 28, p. 12-6, ene./abr. 1981.
- . *Guaman Poma: writing and resistance in colonial Peru*. A critical study of Guaman Poma's work in its relationship to european letters and political polemics. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Adorno, Rolena (ed.). *From oral to written expression: native Andean chronicles of the early colonial period*. Syracuse University, 1982.
- Álvarez Aguilar, Silvia. Un nuevo enfoque del Rabinal Achí. Estudio etnográfico y etnológico. *USAC-Revista de la Universidad de San Carlos*, Guatemala, N° 1, p. 64-72, mar. 1987.
- Amarante, Elisabeth Aracy Rondon y Nizzoli, Verônica (coord.). *Precisamos um chão: Depoimentos indígenas*. São Paulo: Loyola, 1981.
- Arguedas, José María. Katatay [años 60]. In: *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983, t. 5, p. 221-70.
- Arguedas, José María (ed.). *Dioses y hombres de Huarochirí*, 1966. [Ed. bilingüe quechua y español].
- Barrera Vásquez, Alfredo (ed.). *Libro de los cantares de Dzitbalché*. México: Instituto de Antropología e Historia, 1965.
- Basso, Ellen y Sherzer, Joel (coord.). *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*. Ponencias del Simposio del 46° Congreso Internacional de Americanistas, Amsterdam, jul. 1988. Roma/Quito: MLAL/Abya-Yala, 1990 (Col. 500 Años, N° 24).
- Cadogan, León (ed.). *Ywyrá ñe'ery. Fluye del árbol la palabra*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1971. [Textos en guaraní y español].
- Carmack, Robert M. y Mondloch, James L. (ed.). *El título de Totonacapan*. México: UNAM, 1983.
- Carmack, Robert M. y Morales Santos, Francisco (coord.). *Nuevas perspectivas sobre el "Popol Vuh"*. Guatemala: Piedra Santa, 1983.
- Cinta Larga, Pichuvy. *Mantere ma kwé tñhin. Histórias de maloca antigamente*. Org. por Ana Leonel Queiroz, Ivete Lara Camargo Walty, Leda Lima Leonel. Belo Horizonte: SEGRAC/CIMI, 1988.

- Cline, Howard F. (coord.). Guide to ethnohistorical sources. In: *Handbook of Middle American indians*. Austin: University of Texas Press, 1972 (v. 12-13), 1975 (v. 14-15).
- Coña, Pascual. *Testimonio de un cacique mapuche. Texto dictado al padre Ernesto Wilhelm de Moesbach*. 4.^a ed. Santiago: Pehuén, 1984 [Sigue la primera edición: Moesbach, P. Ernesto Wilhelm de. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Cervantes, 1930, y a la segunda: *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: Icirá, 1973].
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Durand Flórez, Luis (ed.). *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Tupac Amaru*. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Tupac Amaru, 1980-1982, 5 t. (t. 1: Documentos varios del archivo general de Indias; t. 2: Descargos del obispo de Cusco; t. 3-5: Los procesos a Tupac Amaru y sus compañeros).
- Fernández, Eduardo (coord.). *Para que nuestra historia no se pierda. Testimonios de los Asháninka y Nomatsiguenga sobre la colonización de la región Satipo-Pangoa*. Lima: CIPA, 1986.
- Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1953-1954, 2 t.
- Guillén Guillén, Edmundo (ed.). *Versión inca de la conquista*. Lima: Milla Batres, 1974.
- Harrison, Regina. *Signs, songs and memory in the Andes. Translating Quechua language and culture*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Holzmann, Rodolfo. *Q'ero, pueblo y música*. Un estudio etnomusicológico basado en 33 piezas del repertorio vocal e instrumental de los Q'eros. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1986.
- Horcasitas, Fernando (ed.). *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta*. México: UNAM, 1968.
- Huehuetlatolli. *Testimonios de la antigua palabra*. Introd. Miguel León-Portilla. Reprod. facsimilar de la edición de 1600 (México: Ocharte). Transcr. del texto náhuatl y trad. Librado Silva Galeana. México: Co-

- misión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, 1988.
- Jakobson, Roman. *Une vie dans le langage*. París: Minuit, 1984.
- Jusayú, Miguel Ángel. *Achi'ki / Relatos guajiros*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1986.
- Kowii, Ariruma. *Mutsuctsurini*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1988 [Poemas en quechua].
- León Cazares, María del Carmen. *Un levantamiento en nombre del rey Nuestro Señor: testimonios indígenas relacionados con el visitador Francisco Gómez de Lamadriz*. México: UNAM, 1988 (Cuadernos del Centro de Estudios Mayas, 18) [Contiene cartas indígenas].
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- . *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, en preparación [Antología comentada].
- López Baralt, Mercedes. La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en los dibujos de la *Nueva crónica* de Guaman Poma. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 120-121, p. 461-531, 1982.
- Males, Antonio. *Villamanta ayllucunapac punta causai. Historia oral de los imbayas de Quinchuqui-Otavaló*. Quito: Abya-Yala, 1985.
- Mariátegui, José Carlos. El proceso de la literatura peruana. In: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, 1928.
- Martínez Hernández, Joel (ed.). *Naman. Xochitlajtolkoskatl. Poesía náhuatl contemporánea*. Prólogo Luis Reyes García. Tlaxcala: Universidad Autónoma, 1987 [Texto exclusivamente en náhuatl.]
- Mateos, Francisco (ed.). Cartas de indios cristianos del Paraguay. *Missionaria Hispanica*, Madrid, año VI, N° 18, p. 547-72, 1949.
- Mendizábal Losack, Emilio (ed.). La fiesta en Pachitea andina (incluye transcripción del drama). *Folklore Americano*, Lima, N° 13, pp. 141-227, 1965.
- Meneses, Porfirio; Meneses, Teodoro, y Rondinel, Víctor (ed.). *Huanta en la literatura peruana. Antología de literatura quechua*. Lima, 1974.
- Millones, Luis. *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los*

- Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1988.
- Münzel, Mark. Indianische Oralkultur der Gegenwart. In: Scharlau, Birgit y Münzel, Mark. *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*. Frankfurt/Nueva York: Campus, 1986.
- Oregón Morales, José. *Kutimanco y otros cuentos*. Huancayo: Tuky, 1984.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman. *El primer nueva corónica y buen gobierno* [hacia 1615]. Ed. J. Murra y R. Adorno. México: Siglo XXI, 1980. 3 t.
- Rappaport, Joanne. *The politics of memory. Native historical interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 (Cambridge Latin American Studies).
- . *Literacy and power in colonial Latin America*. Paper presented at the World Archaeological Congress II, Barquisimeto (Ven.), sept. 1990 (mimeo).
- Reifler Bricker, Victoria. *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Versión original inglesa: Austin: University of Texas Press, 1981. [Contiene textos en maya de los siglos XIX-XX].
- Reina, Leticia. *Las rebeliones campesinas en México, 1819-1906*. México: Siglo XXI, 1980 [Contiene manifiestos indígenas].
- Reyes García, Luis y Christensen, Dieter (ed.). *Der Ring aus Tlalocan / El anillo de Tlalocan*. Berlín: Mann, 1976. [Textos en náhuatl, español, alemán].
- Sahagún, Fray Bernardino de. *El manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana* ("Códice Florentino", 1575-1579). Ed. facsimilar. México: Gobierno de la República, 1979. 3 t.
- Sherzer, Joel. *Verbal art in San Blas. Kuna culture through its discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Taylor, Gerald (ed.). *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII). Lima: IEP/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1966.
- Varios. Lengua, nación y mundo andino. *Allpanchis*, Sicuani-Cusco, número monográfico, N° 29/30, 1987.
- Varios. *Cuentos y relatos indígenas*. México: UNAM, 1989 [Cuentos —

algunos en versión bilingüe— del concurso literario indígena de Chiapas, 1986].

Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. París: Seuil, 1983. 976 [Textos en náhuatl, español, alemán].

LITERATURA POPULAR URBANA

EL TANGO ARGENTINO

Eduardo P. Archetti

Argentina. Falleció en 2005. Profesor del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Oslo, Noruega. Obras principales: *Explotación familiar y acumulación de capital en el campo argentino* (1975); *Estructura agraria y campesinado en América Latina* (1981); *Sociology of developing societies: Latin America* (ed., 1987); *El mundo social y simbólico del cuy* (1991).



El tango como fenómeno literario y musical no ha dejado de generar “interpretaciones” y análisis de muy variada índole, desde el género panegírico a la profusión de ensayos, pasando por múltiples autobiografías y biografías de autores y cantantes¹. Solo recientemente el tango se ha convertido en un tema “académico” con contribuciones significativas de sociólogos, historiadores y antropólogos².

¹ Para la historia del tango, la historia de Editorial Corregidor, coordinada por Martini Real, que comenzara a publicarse en 1976, y el libro clásico de Ferrer *El libro del tango* [1970] (Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980) son las mejores introducciones. En la compleja relación entre historia e interpretación ensayística, mis preferidos son Matamoro (*La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1982) y Salas (*El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1986).

² Cf. Cantón, Darío. *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972; Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, 1982; Collier, Simon. *The life, music and times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986; Taylor, Julie. Tango, ethos of melancholy. *Cultural Anthropology*, v. 2, N° 4, pp. 481-93, 1987; Castro, Donald S. *The Argentine tango as social history 1880-1955. The soul of the people*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1991.

Paralelamente, antologías con las letras “clásicas” se publican con cierta regularidad y periodicidad, con la función importante de filtrar los tangos “menores” y dejar en la memoria popular argentina solo los que se consideran “mayores”³. Al lado de esta “censura escrita” existen los mecanismos de selección de las orquestas de moda y los cantantes más exitosos a través de la producción de discos y su difusión a través de los programas “tangueros” de radio más populares y los *shows* televisivos. Finalmente, existen las continuas reediciones de los poemas de los autores clásicos⁴. Este cuerpo heterodoxo de textos constituye en sí un campo de análisis cultural del que no han estado ausentes los más grandes escritores argentinos. Eludir el tema del tango en la discusión de estilos culturales y aspectos de la realidad e identidad nacional parece poco menos que imposible. Veamos algunos ejemplos ilustres.

Existe una vertiente interpretativa del tango, de la que Borges es el representante más ilustre, que enfatiza su raíz “pendenciera”. Para Borges hablar solamente de “pendenciero” no es suficiente, ya que el tango expresa algo más profundo: “La convicción de que pelear puede ser una fiesta”⁵. En ese sentido, la misión del tango es la de “dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor”⁶. En esa lógica cultural, Borges argumenta, el “compadre” o “compadrito”, una de las figuras míticas del tango, es imaginado como un rebelde que rechaza la aparición de un sistema judicial abstracto regulado y administrado por el Estado. El destino de este hombre se basa, en

³ Cf. Gobello, José y Stilman, Eduardo. *Las letras de tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Brújula, 1966; Gobello, José y Bossio, Jorge A. *Tangos y letristas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979; Vilaríño, Idea. *Tangos. Antología*. Buenos Aires: CEAL, 1981, v. 1 y 2; Romano, Eduardo. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 1991. No hace mucho fue publicado en francés un conjunto de tangos clásicos muy bien traducidos (Deluy, Henri y Yurkievich, Saúl. *Tango. Une anthologie*. París: P.O.L., 1988).

⁴ Editorial Torres Agüero en Buenos Aires comenzó, en 1977, a publicar, en una coqueta edición de bolsillo, a los más grandes poetas del tango.

⁵ Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. In: *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1980. v. 1, p. 89.

⁶ Id., *ibíd.*, p. 91.

consecuencia, en una ética del “hombre que está solo y que nada espera de nadie”⁷. Esta temática es posible encontrarla en algunos de sus mejores cuentos, pero en sus poemas recupera toda su fuerza por la intensidad y la precisión de las imágenes:

el tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
un recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio⁸.

Sábato, en un ensayo clásico, nos recuerda que en el tango hay varias unidades temáticas que es necesario separar⁹. Observa, en primer lugar, que la tristeza del tango debe relacionarse con la nostalgia del amor que no puede realizarse solo a través de una sexualidad descarnada y desprovista del verdadero afecto. Por lo tanto, sostiene que hay en la poesía del tango “un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino” (p. 15). En segundo lugar, el temor al ridículo que compensa con un comportamiento violento manifiesta esa “vaga acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi quintaesencia del argentino medio” (p. 16). En tercer lugar, el tango como forma literaria y musical encarna los rasgos esenciales del país que se va gestando en las primeras décadas de este siglo y que se sintetiza en: “El desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad” (p. 19). Finalmente, para Sábato el tango es, también, literatura “metafísica” que permite reflexionar sobre el paso del tiempo y la muerte inexorable.

⁷ Borges, 1945.

⁸ Borges, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas*. In: *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1972, pp. 152 y 275-96.

⁹ Cf. Sábato, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1963.

Desde otra perspectiva más calma y serena, Osvaldo Soriano nos recuerda que nadie puede ser “un buen argentino sin un buen fracaso, sin una frustración plena, intensa, digna de una pena infinita”, y agrega: “De eso habla el tango”¹⁰. Por lo tanto, y de un modo lógico, no puede haber tangos que sean alegres, que estén llenos de optimismo y esperanza. Esto, explica Soriano, determina que los jóvenes se alejan del tango para volver después de pasados los treinta años “cuando se advierte que el callejón no tiene salida” (p. 140). Esta misma observación ha sido hecha por Cortázar cuando escribe que “los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribimos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate”¹¹. Estas interpretaciones, como tantas otras, confirman la famosa definición de Discépolo de que el tango es “un pensamiento triste que se baila”. Dicho de otra manera, el tango permite, con sus letras y la cadencia de su música, poner palabras a emociones tan fundamentales como la tristeza y, por contraste, reflexionar sobre la imposibilidad de conseguir una felicidad plena.

Nadie puede negar que, quizás, la permanencia histórica del tango como “literatura popular” que se escucha y se baila, ocasionalmente ahora, se deba, simplemente, a este feliz encuentro, en la década del veinte especialmente, entre estas emociones básicas y ciertas formas literarias adecuadas. La universalidad de esas emociones a las que todos estamos expuestos y que, en principio, solo requieren de la experiencia vivida, garantiza la reproducción en la Argentina de un público consecuente y variado. Sin embargo, estoy convencido, y trataré de demostrar en este artículo, de que el tango permite, de un modo evidente, conectar esas emociones con determinadas creencias y deseos, estados mentales que tienen una clara referencia cultural. En ese sentido, el tango tiene una función cultural didáctica, en tanto permite asociar un código emocional a un conjunto de situaciones sociales, en la

¹⁰ Soriano, Osvaldo. *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: Editora 12, 1987, p. 140.

¹¹ Cortázar, Julio. *Con tangos*. In: *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1985, p. 69.

familia, en el barrio o en el cabaret, conocidas o, al menos, fáciles de ser imaginadas por los actores. El tango, en este aspecto, es un “discurso” que posibilita a los individuos tener una perspectiva, a la vez mental y cultural, que pueden evocar cuando se enfrentan a determinadas situaciones o, simplemente, cuando tienen que interpretar o comentar situaciones sufridas por terceros. Asimismo, el tango, en tanto literatura popular “exitosa”, cuenta “historias” que remiten a emociones más complejas que la mera tristeza y la felicidad. El tango alude, claramente, a emociones como el orgullo, la vergüenza y el honor, y la culpa, centrales en la articulación cultural y, por lo tanto, pública de la identidad individual.

La existencia de distintas versiones e interpretaciones indica, sin lugar a dudas, que el campo discursivo del tango fue incorporando temáticas diferentes en donde los deseos se mezclan con los temores, la ira con la pasividad, el goce carnal con el abandono, la pasión sin límites con el humor, las intrigas con la pureza y la riqueza con el oportunismo. Estos temas van a constituir la materia prima de las historias de los destinos individuales que muchos tangos cuentan. La impresión intuitiva que se obtiene de la lectura de cientos de tangos es que el objetivo de los autores, a través de una maraña de casos, entre trágicos y cómicos, fue el de “construir” una suerte de “comedia humana” de una ciudad: Buenos Aires. El tango es Buenos Aires, la ciudad puerto mirando el mundo y dando la espalda al *hinterland* de las provincias argentinas, muchas de ellas con su propia música y una poesía popular distinta. Asimismo, la producción literaria de decenas de autores, unos más talentosos que otros, puede verse como el intento inconsciente de producir un gran poema nacional, en donde, al final, las calidades individuales serían menos importantes que el acento y la tonalidad común que se obtiene al trabajar sobre temas restringidos. En esa dirección, la fuerza de la literatura del tango, ya advertida por Borges, consiste en el poder y la influencia real que toda poesía “común o tradicional”,

opuesta a la “cultura”, tiene sobre los sentimientos y la conducta popular¹².

La complejidad temática del tango me va a permitir comentar las preocupaciones de los letristas, hombres en su casi totalidad, en un período en donde la “cultura nacional” comienza a crearse. Voy a tratar de demostrar que, en este contexto, los autores de tango están preocupados, de un modo obsesivo, en hacer público un discurso “emocional masculino”. Esta retórica de las emociones aparecerá mezclada a la constitución de una “mitología urbana” que, sobre la base de figuras arquetípicas como la “milonguita”, la “madre” y el “compadrito”, ayuda a crear una suerte de referencia “nacional” para ciertos estereotipos sociales. El tango como literatura popular llega a tener tanto vigor que en la autorreflexión intuitiva de los argentinos sobre lo “argentino” formará un cuerpo de textos ineludible. Esto es también posible porque algunos autores se preocuparán especialmente por comentar la situación social y política en general y la decadencia moral de la sociedad argentina.

El contexto histórico del tango

Buenos Aires crece rápidamente de menos de 200.000 habitantes en 1869 a más de un 1.500.000 en 1914. En 1930, la ciudad alcanza los 3.000.000, de los que 30% son migrantes europeos. En las primeras décadas de este siglo, la vida urbana de Buenos Aires va a cambiar radicalmente: estadios de fútbol, burdeles, cabarets, hoteles de lujo, restaurantes, teatros y cientos de cafés fueron construidos

¹² Borges, *Evaristo Carriego*, cit., pp. 93. Borges escribe que “el dictamen sugiere que la poesía común o tradicional puede influir en los sentimientos y dictar la conducta. Aplicada la conjetura al tango argentino, veríamos en este un espejo de nuestras realidades y a la vez un mentor o un modelo, de influjo ciertamente maléfico. La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y ajenas y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas”. Sin lugar a dudas, Borges prefiere claramente los tangos “compadritos” valerosos a los tangos amorosos que, además, pueden ejercer un influjo maléfico. Será consecuente con este juicio interpretativo: cada vez que volverá al tango en su poesía lo hará desde el modelo del honor y la vergüenza de los malevos. Sobre esto volveremos en otra nota más adelante.

contribuyendo a cambiar las pautas del tiempo libre y a crear un nuevo mundo fuera de la privacidad de la casa y las relaciones cercanas en el barrio. El modo de estar y usar el tiempo libre va a constituir el foco de la masculinidad de generaciones de hombres que llegaron a la edad madura en esta época. Hay, en este contexto de expansión urbana, dos instituciones que rápidamente se convierten en el centro de las fantasías y deseos: el burdel y el cabaret. Mucho menos que el burdel, el cabaret va a aparecer como uno de los escenarios principales para la construcción de la lírica del tango. El tango convierte al cabaret en un “teatro” en donde destinos personales y dramas de amor adquieren un sentido especial. ¿Qué era lo nuevo del cabaret?

Buenos Aires, como Barcelona, Berlín, Viena, Nueva York, Moscú y Zúrich, importó de París el estilo de entretenimiento del cabaret¹³. El cabaret posibilitó experimentar nuevas formas musicales, entre ellas el tango, y no solo en Buenos Aires, en un ambiente en donde junto al espectáculo había baile y un ambiente informal que comienza a cambiar los hábitos asociados al tiempo libre. Quizás por primera vez, hombres y mujeres, juntos, podían experimentar ese ambiente informal. El cabaret apareció como un desafío al culto de la vida doméstica, con sus fiestas familiares y los bailes de sociedad para las clases privilegiadas. El cabaret, desde un comienzo, no fue un lugar para el entretenimiento familiar como lo fueron el circo, el teatro, los cines y los restaurantes. Por el contrario, el cabaret posibilita que las fantasías eróticas y los deseos sexuales puedan expresarse de un modo más libre. El baile, la proximidad de los artistas que actúan y el uso liberal del alcohol permiten la creación de un sentimiento de proximidad y de ruptura de normas establecidas. De esta manera, en sus diferentes variantes, el cabaret se convierte en una de las primeras arenas modernas para escaparse del control doméstico. En esa dirección, muchas mujeres pueden

¹³ Para un estudio comparativo del cabaret, véase: Segel (*Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. Nueva York: Columbia University Press, 1987). Para el cabaret parisino, entre 1870 y 1925, en relación con los café-concert y los salones de baile, ver Brody (*Paris. The musical kaleidoscope: 1870-1925*. Nueva York: George Braziller, 1987).

evadirse del destino impuesto por el culto de la vida doméstica y el cumplimiento de las rutinas y esfuerzos de la vida cotidiana. Muchas mujeres, por lo tanto, podrían ser tentadas por la vida nocturna y la posibilidad de ser diferentes.

Tania, una gran cantante de tangos en la década del veinte, relata de un modo vívido la vida del cabaret porteño de la época. De un modo enfático dice que su “vida de relación se incrementó en el ámbito del cabaret”, ya que “aparte de actuar, teníamos la oportunidad de una vida social distinta de la de los teatreros, eternizados en las confiterías, alrededor del pocillo de café”. Esto era posible porque “el cabaret era un epicentro social, con el motor de los ricos que malgastaban su dinero”¹⁴. Tania distingue las “mujeres que van al cabaret” en tres categorías bien claras: las artistas, como ella; las milongueras, cuya función es “alternar” con los clientes y experimentar “el amor venal” en una suerte de “ceremonia paciente y extendida [...] las copas que se tomaban durante unos cuantos días y la culminación de la aventura”, y, finalmente, “la querida o la mantenida” (pp. 32-3). Tania comenta que las mujeres burguesas “criticaban (a las queridas) a boca de jarro tanto como las envidiaban secretamente”. Al cabaret se iba con la amante, pero al “teatro iban un día con la esposa y otro con la amante”¹⁵.

En este contexto, el tango se convirtió en la música para bailar, y su coreografía inicial es una variación imitativa de actos amorosos. El tango se baila esencialmente de la cadera a los pies y, por ello, podemos decir que desde la cintura a la cabeza el cuerpo no se

¹⁴ Tania. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973, pp. 28-9.

¹⁵ Id., *ibíd.*, p. 33. En el cabaret porteño no se van a experimentar las formas artísticas revolucionarias de los cabarets europeos. El cabaret porteño es una mezcla de cabaret europeo, en el sentido de que hay música en una suerte de *show* musical y teatro de *music-hall*. El cabaret porteño, sin embargo, se puede ver como una “amenaza” al orden burgués solo por ser un lugar en donde se crea un espacio “libidinoso” para las fantasías eróticas masculinas y femeninas. En ese sentido está más cerca del cabaret de Nueva York. El cabaret europeo es como un carnaval explosivo en donde se exploran nuevas formas artísticas en el teatro, la pintura y la música. El tango argentino entrará al cabaret europeo bajo la forma de “música erótica” para bailar. El impacto de Aristide Bruant en los cabarets de París, con sus músicas y sus letras, es similar al impacto del tango en la sociedad burguesa “pacata” de Buenos Aires. Bruant canta, narra historias de crimen, alcohol, decadencia moral y prostitución en los bajos fondos de París. De esa manera, confronta a la sociedad parisina con una imagen que se pretendía negar (cf. Segel, *op. cit.*, pp. 48-66). Los grandes poetas de tango en Buenos Aires cumplen, de alguna manera, la misma función de Bruant.

mueve, no baila. Sin lugar a dudas, el contacto físico y las alusiones sexuales de “cortes” y “quebradas” permiten que el tango, desde sus comienzos, sea visto como un baile eminentemente erótico que rompe con la monotonía de los bailes de sociedad como los valeses, polcas y mazurcas. El cabaret, y el tango asociado a él, permite que en un contexto urbano dinámico, con una economía floreciente, tanto hombres como mujeres tengan la posibilidad de entrar de un modo diferente a la arena pública creando con sus elecciones individuales la posibilidad de nuevos comportamientos y reglas morales más relajadas¹⁶. No es casual, en consecuencia, que el cabaret pasara a ser el escenario clave en la construcción literaria de la época y no solamente en el tango. Muchos sainetes criollos, novelas y relatos populares que elaboran los temas del amor, la pasión, los deseos y la felicidad van a reflexionar sobre esta “institución”, sobre sus participantes y sobre las consecuencias negativas para la moral de la época. El cabaret, por lo tanto, al definirse como una ruptura con lo establecido invita a una reflexión masculina sobre la mujer, sus bondades, sus cualidades sentimentales y morales, sobre su constancia y fidelidad emocional, sobre su desinterés y su profundo egoísmo. Todo esto ocurre en el contexto histórico de la sociedad urbana argentina en donde, según Sarlo, comienza a dominar en la narrativa popular la idea de un mundo sometido al “imperio de los sentimientos” frente a otras pasiones como el logro del poder o la fama¹⁷. No es casual, entonces, que el logro de la felicidad se perciba como un tipo de compromiso existencial “privado”, entre dos seres humanos, libre de las pasiones “públicas”, como el poder y la fama. El tango va a proponer al hombre y a la mujer un mundo en donde lo fundamental es poder realizar la felicidad sentimental. Por ello, el análisis de la literatura del tango permite no solo “descubrir” esos valores y evaluaciones masculinas, sino también encontrar códigos culturales más amplios y modos de evaluación moral existentes en el Buenos Aires de comienzos de siglo.

¹⁶ Sobre el impacto “negativo” del tango y del cabaret en la sociedad burguesa neoyorquina de comienzos de siglo, véase Erenberg (*Steppin'out. New York nightlife and the transformation of American culture*. Chicago: Chicago University Press, 1981, pp. 83-4).

¹⁷ Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985, p. 110.

La pérdida de la felicidad: el hombre entre la “milonguita” y la madre

Las letras del tango presentan una reflexión sobre los distintos tipos de amor: el amor como deber, el amor como pasión, el amor concebido como una profunda amistad y, finalmente, el amor romántico. Todo esto a través de un lenguaje en donde los letristas tratan de encontrar un balance entre las formas poéticas modernas y el vocabulario y los modismos populares. En esa dirección, el “lunfardo” se usará profusamente junto con modificaciones ortográficas que, algunas veces, provienen del hecho de que el tango no solo se lee, sino que se dice, se canta¹⁸. El tango, nacido como música a fines del siglo XIX, con letras anónimas procaces y de mala calidad, pasa a ser “escrito” de distinta manera en 1917 con el primer tango canción, *Mi noche triste* de P. Contursi. Esta letra abre un campo discursivo nuevo, ya que, por primera vez, un hombre cuenta, en un tono profundamente intimista, la historia de un fracaso sentimental¹⁹. El texto comienza con un profundo quejido amoroso:

percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida

¹⁸ Cf. Romano, op. cit., p. 12.

¹⁹ Sarlo, al comparar la presentación de los “bajos fondos” en las novelas semanales y en el tango, escribe: “Los bajos fondos del tango tienen un lugar más amplio para sentimientos como la melancolía, la nostalgia e, incluso, el perdón. Engañadas por sus hombres, las mujeres llegan al mundo de la milonga para traicionarlos, pero también para vivir allí, en ocasiones, una pasión que las redima por lealtad a un nuevo macho. Las narraciones semanales no se abren a esta posibilidad, ajenas al modelo de felicidad y de amor que diseñan. Un campo sin égloga y sin el romanticismo de la nostalgia, bajos fondos sin la pasión de la lealtad y el coraje: las narraciones semanales quedan al borde de algunos de los grandes temas ideológico-míticos de los años veinte” (Sarlo, op. cit.). Esta observación penetrante rinde justicia al papel del tango en la discusión pública de la época. El tango, con sus textos, participa, directamente, en los debates sobre el amor romántico frente al amor doméstico, sobre el rol de la sexualidad en las relaciones amorosas, sobre la importancia del placer y la autonomía personal, sobre los límites y las posibilidades de la emancipación femenina, sobre las relaciones filiales y el amor materno, y, por último, sobre la importancia de la familia. Pese a que esta literatura tiende a moralizar, no se ofrece una solución que es, simplemente, el mantenimiento de la moral tradicional. El tango comenta y cuenta historias de ruptura de esa moral tradicional en donde existen, codo a codo, la traición, el pecado, la muerte, el abandono, la prostitución y el alcoholismo. Nada de esto puede obviamente servir a la causa de la “moralidad burguesa” de la época.

dejándome el alma herida
y espinas en el corazón...

y continúa con la nostalgia que le produce su ausencia:

cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar...

El narrador no llega a entender por qué su pasión no fue correspondida con la misma intensidad. Esto, de un modo no intencional, genera una situación asimétrica de subordinación en donde el riesgo que se corre es, casualmente, el de perder la identidad: él llora, no puede dormir, no tiene consuelo, repite rituales que hacían juntos y vive con la ilusión de su regreso (“no puedo cerrar la puerta, / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés”)²⁰. La misma problemática aparece en el tango *Amurado* (1927, J. de Grandis) en donde el hombre abandonado cuenta su gran dolor:

²⁰ Muchos de los grandes escritores argentinos han utilizado el tango como forma literaria y como pretexto para decir cosas que, supuestamente, este “lenguaje” consiente. El tango permite, por lo tanto, no solo la intratextualidad, el diálogo entre poesía culta y poesía popular, sino poder expresar “sentimientos y emociones tangueras” (sobre la intertextualidad véase: Campra, Rosalba. Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y tango. *Hispanérica*, v. 17, N° 51, pp. 19-32, 1988). Los ejemplos más notables son Borges y Cortázar. Borges ha siempre elegido las milongas y los tangos de compadres. En las hermosas milongas de su libro *Para las seis cuerdas* (In: *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1972) encontramos los cuchilleros, los Ibarra, los Muraña, los Chiclana, don Nicanor Paredes, personajes valerosos que saben matar por causas de honor, y que están en otros cuentos y otros textos. Borges dice que “entre las cosas hay una / de la que no se arrepiente / nadie en la tierra. Esa cosa / es haber sido valiente. / Siempre el coraje es mejor, / la esperanza nunca es vana” (p. 282). El estilo “tanguero” de Cortázar, en su hermoso libro *Con tangos* (In: *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1985), por el contrario, va a ser intimista y tendremos tristeza, melancolía, depresión (la “mufa” argentina), exilio, recuerdos, el Buenos Aires que ya no es y se fue. El final de su libro es una clara muestra de su manera de ver el tango: “La frase terrible de Franz Schubert: ¿Ustedes oyeron alguna vez una música alegre? Yo no” (p. 81).

si me faltan sus caricias, sus consuelos, sus ternuras,
¿qué me queda ya a mis años si mi vida está en su amor?
cuántas noches voy vagando, angustiado, silencioso,
recordando mi pasado con mi amiga la ilusión²¹.

En *Farolito de papel* (1930, F. García Jiménez), el amor fue como promesas que nunca llegaron a cumplirse. El amor aparece como frágil, de poca duración, como un “farolito de papel”; ya solo el sufrimiento va a quedar en pie²². Uno de los tangos clásicos, que recorrió el mundo entero por la capacidad sugestiva de su música, *La cumparsita* (1924, P. Contursi y E. P. Maroni), elabora la misma problemática, pero aquí el abandono es total. No solo la mujer lo deja, sino hasta los amigos no vienen más a visitarlo porque con sus quejas continuas el hombre abandonado se ha vuelto insoportable²³.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero me parece que lo central en estos textos es ver el amor como pasión, como algo irrealizable: se ama tanto, con tanta intensidad, que los riesgos de no ser correspondido son muy grandes. A la vez, y no debemos olvidarlo por un momento, hay una revalorización de la sexualidad y del amor sensual. La mujer es la que abandona, la que no puede más, la que, podemos imaginar, no puede corresponder con la misma pasión que el hombre manifiesta. No sabemos adónde las mujeres se van y, aparentemente, el amor a otros hombres no es la razón del abandono. La debilidad y la fragilidad del hombre abandonado y triste alcanzan en este tipo de tangos un hondo patetismo. Es importante, al mismo tiempo, recordar que, en todos los casos, se tiene la sensación de que estamos frente a una “pareja consensual”, ya que, en ningún momento, se habla de una “pareja casada”, modelo dominante según las leyes y las convenciones sociales en la Argentina de esa época. Siempre la mujer deja una

²¹ Cf. Romano, op. cit., pp. 131-2.

²² Id., ibíd., pp. 186-7.

²³ Id., ibíd., p. 64.

casa, un “bulín” o una “pieza”. Tampoco el hombre se queda con sus hijos y en ningún caso estos aparecen. No sabemos nunca qué es lo que ocurre con la mujer. Consecuentemente, la imagen del hombre no es la de un “hombre fuerte” que abandona y controla la situación o que, llegado el caso, reacciona con suma virilidad. Aquí estamos en presencia de un hombre sinceramente apasionado que, al entender la intensidad de sus sentimientos, puede llegar a comprender por qué la mujer puede dejarlo. Dada esta situación, la recomendación es que lo mejor que se puede hacer es tratar de olvidarla. En estos tangos, profundamente intimistas, la mujer todavía no se ha convertido en “milonguita” y el cabaret con sus tentaciones no ha aparecido.

Entre 1917 y 1923, diversos autores clásicos van a escribir un conjunto de tangos en donde el “imperio de los sentimientos” se traslada de la intimidad de la casa y el anonimato del barrio al cabaret, lugar en donde se dan la mano “el lujo y la lujuria”. La mujer que no puede amar como el hombre se convierte en la “milonguita” y al hacerlo posibilita que los juicios morales sobre su comportamiento sean más severos. Veamos algunos ejemplos. En *Mano a mano* (1920, C. Flores), un texto de gran condensación dramática, el tema del abandono y la tristeza dominan, pero ya aparecen otros importantes: el de las relaciones sexuales premaritales (“tu presencia de bacana, puso calor en mi nido”), el de las pretensiones “milongueras” de gozar de la vida, tener dinero y ser mantenida como amante (“que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos”). Este texto es paradigmático; el narrador está profundamente convencido de que ella lo ha querido y que, además, ha sido “buena y consecuente”. Su perdición ha sido “la milonga entre magnates con sus locas tentaciones”. Aquí aparecen, por lo tanto, los encuentros casuales y el cabaret como la razón principal del abandono. Este tango no cuenta una historia amorosa llena de pasión, sino que describe la existencia de un amor tranquilo que, con el tiempo, puede transformarse en amistad. El hombre abandonado no duda que llegado el momento:

si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
p'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión²⁴.

Esta transformación ideológica en donde se concibe que el amor puede llegar a ser, también, amistad, es muy importante, según Luhmann, en el pasaje paulatino a una concepción romántica del amor²⁵. El hombre de este tango no ha perdido su “honor”, solo constata la imposibilidad de seguir amándola como antes. No hay lugar para la pérdida de la identidad como en los textos anteriores, ni para la idea de la venganza que aparece en otros tangos; es, de un modo claro, un amor tranquilo y balanceado. Al mismo tiempo, estos textos anticipan una mujer que se escapa de esa tranquilidad para experimentar un nuevo estilo de vida. Aparece ya la imagen de una mujer autónoma que, aunque puede ser engañada, sabe lo que quiere y está dispuesta a correr ese riesgo. Estos tangos van a poner a esta mujer en el centro de sus reflexiones.

Esta situación real de las “milonguitas” y las “queridas” se convierte, así, en otro de los temas centrales de tangos clásicos que no han dejado de cantarse hasta ahora: *Flor de fango* (1917, P. Contursi), *Margot* (1919, C. Flores), *Zorro gris* (1920, F. García Jiménez), *El motivo* (1920, P. Contursi), *Ivette* (1920, P. Contursi), *Milonguita* (1920, S. Linning), *Pompas de jabón* (1925, E. Cadícamo), *¡Che papusa, oí!* (1927, E. Cadícamo), *Muñeca brava* (1928, E. Cadícamo), *Milonguera* (1929, J. M. Aguilar), *Mano cruel* (1929, A. Tagini) y *¿Sos vos? ¡Qué cambiada estás!* (1930, C. Flores). ¿Quién es esa mujer que, paulatinamente, ha de convertirse en una figura mitológica del tango? La “milonguita” es una mujer joven, soltera, que viene de un barrio y trata de olvidar su pasado y su origen social, que, al menos, ha amado una vez, que es especialmente sensual, muy consciente de sus atributos físicos, y que

²⁴ Id., *ibíd.*, p. 39.

²⁵ Cf. Luhmann, Niklas. *El amor como pasión*. Barcelona: Ediciones Península, 1985, p. 127.

se comporta con esa seguridad y desenfado que, en la percepción masculina, solo la belleza puede dar. El tango “mítico” *Milonguita* comienza: “¿Te acordás, Milonguita? Vos eras / la pebeta más linda ‘e Chiclana”, y es, en la actualidad, “flor de lujo y de placer, flor de noche y cabaret” y en *Ivette*, para que no queden dudas, se nos recuerda que ella fue “el encanto de toda la muchachada”²⁶. En *¡Che papusa, oí!* se nos recuerda que es una “muñeca”, que se pasea con la seguridad y el desenfado “de una dama de gran ‘caché” y que es “linda [...] con ojos picarescos de ‘piper mint’ / de charla afrancesada, pinta maleva, / y boca pecadora, color carmín”²⁷.

Pero pese a su independencia real, la mujer en las historias de “milongueras” y “milonguitas” puede aparecer seducida por un hombre y por la atracción que ejerce el dinero y el lujo representado por el cabaret. En *Margot*, la descripción es perfecta: ha “nacido en la miseria de un convento de arrabal”, eso puede verse en la manera de sentarse o charlar, observa el narrador, ahora “mientras triunfan tu silueta y tu traje de colores / entre risas y piropos de muchachos seguidores / entre el humo de los puros y el champán de Armenovil” (el nombre de un cabaret famoso de la época), la vida le sonríe, ha cambiado su nombre de Margarita a Margot, y todo lo hizo por su voluntad:

no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafishio de averías el que al vicio te largó
vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente:
berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día en que un magnate cajetilla te afiló!²⁸

En *Mano cruel*, Tagini comienza diciendo que era “la piba mimada de la calle Pepirí” y “era linda y buena”; por sus encantos muchos suspiraron, hasta que un día fue seducida por un “vil ladrón” que la llevó del barrio al centro, a la riqueza y la convirtió

²⁶ Romano, op. cit., pp. 42 y 41.

²⁷ Id., ibíd., pp. 130-1.

²⁸ Id., ibíd., p. 34.

en su “querida”. Casualmente, el narrador la vuelve a ver a la salida de una fiesta “de oropel” con la cara afligida y adivina que su alma está atravesada por una gran pena. Él se imagina que, con toda seguridad, ella quisiera volver a lo que era antes de salir de su barrio, pero piensa que no es posible, porque “la primavera de tu vida ya se fue / hoy ya no sos la linda piba que mimó la muchachada de la calle Pepirí”²⁹. El mismo tema, la pureza, la belleza y la frescura que se pierden, aparece también en *Milonguita*: “Los hombres te han hecho mal, / y hoy darías toda tu alma / por vestirme de percal” (un vestido de algodón que representa la pureza del barrio) y “cuando sales a la madrugada, / Milonguita, de aquel cabaret, / toda tu alma temblando de frío / dice: ¡Ay, si pudiera querer!”. Pero volver a amar como antes es imposible y su destino es un sentimiento de soledad muy profundo: “¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes! [...] / Si llorás [...] dicen que es el champán!...”³⁰. En *Zorro gris*, García Jiménez escribe con la fuerza que caracteriza su poesía:

cuántas noches fatídicas de vicio
tus ilusiones dulces de mujer
como las rosas de una loca orgía
las deshojaste en el cabaret [...]
Al fingir carcajadas de gozo
ante el oro fugaz del champán
reprimías adentro del pecho un deseo tenaz de llorar.
Y al pensar, entre un beso y un tango,
en un humilde pasado feliz,
ocultabas las lágrimas santas
en los pliegues de tu zorro gris³¹.

La moral de estos tangos es clara: preferir el lujo a los “verdaderos sentimientos”, al “amor verdadero” y a la autenticidad que se vive

²⁹ Id., *ibíd.*, p. 164.

³⁰ Id., *ibíd.*, pp. 42-3.

³¹ Id., *ibíd.*, p. 36.

en el barrio es elegir un destino en donde la felicidad es transitoria porque, antes que nada, la belleza no es eterna. Aquí, obviamente, el amor sensual y sexual a la vez, desprovisto del ennoblecimiento que proviene del respeto mutuo y la reciprocidad, solo garantiza sufrimiento y decadencia moral a largo plazo. La sexualidad pura, la maximización del gozo, no solo se percibe como algo superficial y pasajero, sino que claramente alude a una caída irremediable. En este discurso, el cabaret provee de un contexto favorable para la autonomía, pero, al mismo tiempo, representa un espacio en donde no hay lugar para los sentimientos “verdaderos” y estables; el amor como pasión, convertido en una síntesis de placer y amistad sincera con el tiempo, era todavía una alternativa viable en los tangos que presentamos anteriormente.

En estos ejemplos, que podríamos multiplicar sin demasiados problemas, el narrador contrapone su propia imagen, la de un hombre genuinamente enamorado y “virtuoso”, con la falta de sinceridad y desinterés, no solo de la “milonguita”, sino también de los hombres que le “ofrecen todo” y, fundamentalmente, una vida de riqueza. La riqueza, el dinero más concretamente, adquiere tonos negativos. Aparentemente, la generalización del uso del dinero y el logro de la riqueza material no solo no produce una felicidad automática, sino que, además, se puede convertir en una fuente de “corrupción moral”. Estos tangos son una visión nostálgica de un mundo que se va y con él las relaciones basadas en la lealtad de la familia y la amistad. Frente a esto, los cambios señalan el parto de un mundo urbano en donde los bienes, los placeres y el poder se articulan a través de la posesión del dinero. El tango, ilustrado de un modo especial con la historia de las “milonguitas”, enfáticamente dice que el dinero es fuente de dolor, decadencia a largo plazo y una profunda soledad moral para quien se ha dejado seducir por él. En este mundo de apariencias y falsedades que impide la consolidación de una imagen positiva del amor romántico, basado en la sexualidad y en la comprensión mutua, los castigos serán evidentes. El tango presagia para “milonguita”

un final para nada feliz. En *Milonguita*, Estercita queda sola y su consuelo es su profundo lamento por haber dejado de querer. En *Mano a mano*, la amistad que su antiguo enamorado le promete es para “cuando seas descolado mueble viejo / y no tengas esperanzas en el pobre corazón” porque sus triunfos fueron “pobres triunfos pasajeros”³². En *Flor de fango*, la vida de falsedades de una “querida” solo le garantiza que “a fuerza de desengaños / quedaste sin corazón” y “fue tu vida como un lirio / de congojas y martirios”³³. En *El motivo*, Contursi escribe que la “milonguera” en el pasado tuvo a la gente “loca” y solo con su mirada (el poder de la mirada) supo conquistar las pasiones por doquier, pero, ahora, al final de su carrera, “no tiene quién se arrime / por cariño a su catrera, / pobre paica arrabalera / que quedó sin corazón” y solo puede vivir de “las nostalgias de otros tiempos / de placeres y de amores. / Hoy solo son sinsabores / que la invitan a llorar!”³⁴. En *Pompas de jabón*, Cadícamo produce un texto de una moralidad apocalíptica cuando dice:

triunfás porque sos apenas
embrión de carne cansada
y porque tu carcajada
es dulce modulación.
Cuando implacables los años
te inyecten sus amarguras [...]
ya verás que tus locuras
fueron pompas de jabón³⁵.

En *Mano cruel*, luego del encuentro fortuito a la salida de una fiesta, como hemos visto antes, el narrador filosofa:

³² Id., *ibíd.*, p. 39.

³³ Id., *ibíd.*, p. 33.

³⁴ Id., *ibíd.*, p. 38.

³⁵ Id., *ibíd.*, pp. 84.

hoy ya no sos la linda piba que mimó
la muchachada de la calle Pepirí,
aquella calle donde yo te conocí
y donde un mozo soñador tanto te amó.
Mintió aquel hombre que riquezas te ofreció,
con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud;
eras la rosa de pujante juventud
que hurtó al rosal el caballero que pasó³⁶.

En *Milonguera*, luego de una vida agitada, en la búsqueda desesperada de placeres, queda sola y abandonada y “de tus trenzas en la historia / ni las hebras quedarán, / que perduren tu memoria / a los que te llorarán”, o sea, su madre y su novio soñador³⁷.

Pero, asimismo, hay unos pocos tangos que proponen un código de conducta y comportamientos concretos para impedir que el destino inexorable de “milonguita” se cumpla. Una actitud, posible y aconsejable, es la de resistir activamente, con una clara conciencia del lugar al que se pertenece y la fidelidad al hombre que se ama. Frente a *Margot* se construye el ideal de la mujer pura con un nombre más que significativo: *Gloria* (1927, A. J. Tagini). Gloria reflexiona:

tenés vento, sos un gran señor...
pero a mí no me vas a engrupir
con tus frases de mentido amor,
perdés tiempo, ya podés seguir.

Reivindica su amor sincero por alguien que es como ella:

mi pibe no es bacán de batón
pero, has de saber, tiene corazón
y yo soy para él; pues bien ya la sé,
no hay gloria mayor que la del amor...

³⁶ Id., *ibíd.*, p. 165.

³⁷ Id., *ibíd.*, p. 168.

y, finalmente, dice:

no quiero farras ni champán
ni vivir en un petit hôtel
y a la voiture que vos me das
yo prefiero un auto de alquiler³⁸.

En *¡Atenti, pebeta!* (1929, C. Flores), una joven, que se supone bella y muy sensual, hace un viaje al centro, el lugar en donde los peligros acechan, y para evitar ser seducida tiene que ser indiferente, tiene que caminar “funando el suelo, / arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared”, no tiene que prestar atención a los hombres elegantes que ha de encontrar, pero, sobre todo, tiene que mostrar recato en la manera de vestir:

abajate la pollera por donde nace el tobillo,
dejate crecer el pelo y un buen rodete lucí,
comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín

y, por último, rechazar el alcohol:

tomá leche con vainillas o chocolate con churros,
aunque estés en el momento propiamente del vermut³⁹.

Estos tangos ilustran las preocupaciones, los deseos, las fantasías y las evaluaciones morales de un tipo de hombre que se expresa a través del tango. ¿Quién es ese hombre tipo que podemos descubrir a través de las voces de los narradores? Es posible imaginar un hombre maduro, de mediana edad, soltero, que vivió su juventud en el barrio, pero que pasa su tiempo libre en el centro, que ha tenido grandes amores y arrastra, con los años, sus penas y su nostalgia por

³⁸ Id., *ibíd.*, pp. 113-4.

³⁹ Id., *ibíd.*, pp. 174-5.

un tiempo pasado que difícilmente ha de volver. Esto permite aislar un mundo urbano especial, en el que este hombre está junto a la “milonguita” en un contexto marginal, enfrentado a la moral vigente de la época en donde reinan el modelo de la familia y la vida familiar tradicional. Es un hombre que ama, que quiere amar, que acepta fácilmente entrar en relaciones sexuales premaritales, que pocas veces se casa o se plantea casarse y no ha tenido hijos. Es, sin lugar a dudas, un hombre que vive la imposibilidad de realizar el ideal del amor romántico, compartido y simétrico. En esta descripción, la felicidad no puede realizarse y, quizás, el secreto resida en la ruptura del tipo de moralidad que se asocia al amor tradicional. Frente a la idea tradicional de amor, vinculada íntimamente a la idea de un “deber” moral o social, el tango elabora y comenta positivamente sobre la posibilidad de comportarse en asuntos amorosos de manera totalmente libre. La fidelidad, cuando aparece como problema, está asociada a una idea de “sentimientos verdaderos” y no al seguimiento de normas impuestas a la pareja. El amor romántico pasa así a ser el único fundamento de la vida de pareja y, eventualmente, del matrimonio. Aquí podemos ver, con toda claridad, que sobre la idea de la falsedad de la “milonguita” se construye un mundo de transformaciones semánticas en donde el “amor” es el único y verdadero motivo para elegir una compañera o un compañero. En esa dirección, y especialmente por el tono intimista de la lírica del tango, los básicos elementos de esta construcción ideológica del amor son la intimidad sexual, la amistad, la existencia de una verdadera empatía y la búsqueda del placer. La distorsión de alguno de estos elementos, como el énfasis exclusivo en los placeres de la sexualidad, implica que esta unidad básica emocional se rompe, originando procesos que acarrearán la infelicidad, la soledad y el abandono. Esta universalización del amor romántico, que no solo se encuentra en el tango y en el Buenos Aires de esa época, necesita la definición de un “yo”, de un individuo en condiciones de elegir, mejor, que puede efectivamente escoger, y que está a la búsqueda de su desarrollo y realización sentimental personal. Lo que se necesita es, simplemente, dos

seres “iguales” en condiciones de elección en concordancia con sus sentimientos verdaderos. De esta manera, se crea una gran tensión entre un individuo que puede ejercer su libertad, pero para quien su realización depende de otros, es decir, que su libertad y su autorrealización sentimental pasan por relaciones interpersonales exitosas, por otros relevantes “yos”. Esto, el tango muestra, es difícil de conseguir ya sea por la existencia de “milonguitas”, pero también por la presencia de hombres “falsos”, los “bacanes” de tantos poemas, que solo buscan el mero placer sexual y, para ello, tienen la gran ayuda del dinero. El tango abre dos soluciones: la maximización del placer y la sensualidad y la vuelta al deber, al amor concebido bajo la forma del amor filial. Veamos esto más de cerca.

El cabaret, casi por definición, como hemos visto, no es el lugar ideal para realizar las ideas y las expectativas vinculadas a la concepción del amor romántico. En los textos analizados subyace el problema del control de la mujer, de la “milonguita” que se escapa del tipo de relaciones que, por su proximidad e intensidad, implican una cierta vigilancia social y un relativo compromiso moral: el novio, los amigos, el barrio en general y la madre, sobre la que volveremos más adelante. De los tangos clásicos, solo en *Se va la vida* (1929, M. L. Carnelli), que fuera por años el caballito de batalla de la gran cantante Azucena Maizani, hay una clara defensa del comportamiento de la “milonguita”⁴⁰. Su autora, la única mujer que produjo una serie de tangos clásicos en la época considerada, que firmaba los tangos con los seudónimos Mario Castro y Luis Mario, opone el placer al dolor y la virtud:

se va la vida...
se va y no vuelve...
Escuchá este consejo:
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo

⁴⁰ Cf. Gobello y Bossio, op. cit., p. 25.

y, por lo tanto,

pasan los días,
pasan los años,
es fugaz la alegría...
No pensés en dolor ni en virtud!
Viví tu juventud!

Carnelli le advierte a la “milonguita” sobre las trampas del amor que promete un hombre, lo que la puede llevar al desengaño:

Decí, ¿pa qué querés
llorar un amor
y morir, tal vez,
de desesperanza?

La vida, además, es transitoria, y lo mejor es pasarla bien:

Se va, pebeta...
¿Quién la detiene?
¡Si ni Dios la sujeta!
Lo mejor es vivirla y largar
las penas a rodar⁴¹.

Es especialmente claro que Carnelli se refiere, explícitamente, al hecho de que la “milonguita” no debe pensar en sufrir, ni tampoco en la virtud, basada en la castidad y la pureza. Ella, por el contrario, enfatiza el abandono de estos valores, los que, de alguna manera, aparecen impuestos por la moralidad reinante. Aparentemente, hay otro tipo de felicidad que no proviene de esta moral ni del amor romántico y que, simplemente, se asocia a la vida de riqueza que un “bacán” puede prometer y asegurar. No hay evaluaciones negativas, sino la constatación de que esta salida garantiza su libertad.

⁴¹ Id., *ibíd.*, p. 28.

La otra solución es, obviamente, aceptar el ideal que deriva del comportamiento materno, del amor maternal, cristalizado en la figura de la “madre” que sufre. La “madre” como la contrapartida ejemplar al comportamiento de la “milonguita” va a aparecer, tempranamente, en la poesía del tango. Ya en *Flor de fango*, P. Contursi escribe que la “milonguita” no tenía en el mundo un cariño ni un consuelo, ya que le faltaba el amor de su madre⁴². La imagen patética más lograda es la que encontramos en el tango *Margot* cuando en su último verso podemos leer:

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien;
y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa' poder para la olla con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrado a querosén⁴³.

Claramente, el abandono de la madre ilustra de manera dramática, por una parte, la crisis del amor filial y, por otra, el rechazo a lo que ella representa: el barrio, la pobreza, orígenes sociales oscuros, ausencia de futuro y, sobre todo, la fidelidad de un amor generoso que da, sin, necesariamente, pedir algo en retorno. En *Milonguera* (1929, J. M. Aguilar) podemos leer en los primeros versos:

Milonguera de melena recortada,
que ahora te exhibes en el “Pigall”.
No recuerdas tu cabeza coronada
por cabellos relucientes sin igual.
Acordate que tu vieja acariciaba
con sus manos pequeñas de mujer
tu cabeza de muchachita alocada...
que soñaba con grandezas y placer.

⁴² Cf. Romano, op. cit., p. 33.

⁴³ Id., ibíd., p. 35.

Aquí los contrastes se construyen sobre la base del pelo corto, a la moda en esa época, que anuncia provocación y atracción, y el pelo largo que se asocia a la pureza, y, obviamente, sobre todo la ternura del amor maternal, exacerbado por la suavidad de las manos pequeñas. El tango continúa con el cumplimiento de la premonición:

una noche te fugaste
del hogar que te cuidó...
y a la vieja abandonaste
que en tu vida te adoró.

Otro tema que este tango explora es el de la inocencia y la confianza de las madres en lo que hacen los hijos: la madre sabe que la hija la abandonó, pero no está al tanto de su nueva vida placentera:

Milonguera de melena recortada
que antes tenías hogar feliz,
no recuerdas a tu viejita amargada
que ignora todavía tu desliz.

Aquí el amor maternal se asocia con la idea de hogar y de felicidad. La reproducción de esa felicidad pasa de manera evidente por la consolidación de un hogar a través del matrimonio:

acordate de aquel novio enamorado
que luchaba por formarte un buen hogar
y que tímido, feliz y mal confiado
colocaba tu recuerdo en un altar⁴⁴.

La madre representa, sin lugar a dudas, el tipo de amor fundado en el deber moral. Una importante consecuencia de este énfasis es la ausencia del padre como figura que representa el amor familiar y

⁴⁴ Id., *ibíd.*, pp. 167-8.

sintetiza los valores tradicionales de la autoridad doméstica. El padre está totalmente ausente del tango, así como los narradores, uno tiene la impresión, no se convertirán jamás en padres. Uno de los tangos clásicos, de los que todo argentino que se precie de tal recordará alguno de sus versos, es, sin duda, *La casita de mis viejos* (1931, E. Cadícamo). En el título se anticipa que se va a hablar de los dos, de la madre y del padre, ya que la casa es de “los viejos” en plural. El texto es una historia paradigmática. El hijo vuelve a su barrio después de muchos años, se supone un poco arrepentido por haber abandonado, hace mucho tiempo, a sus padres: “Vuelvo cansado a la casita de mis viejos, / cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria”. ¿Quién le abre la puerta? Es el viejo criado que no lo reconoce. Uno espera que irá al encuentro de los “viejos”, pero no, solo está la “vieja” en la casa. Uno puede suponer que el padre o está muerto o no está o, simplemente, no importa. El encuentro con la madre estará cargado, ciertamente, de un hondo dramatismo:

Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto,
como diciéndome: ¿por qué tardaste tanto?
Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran cariño...

El poema concluye con lo que creo, sin temor a equivocarme, es la síntesis de esta perspectiva sentimental:

Solo una madre nos perdona en esta vida.
Es la única verdad!
Es mentira lo demás⁴⁵.

⁴⁵ Id., *ibíd.*, p. 222-3.

Hay otros textos que también pueden considerarse clásicos en donde esta temática está presente. El hombre arrepentido, no solo la “milonguita”, puede esperar de la madre el perdón. Saber perdonar, olvidar las ofensas, convertir, en última instancia, el sufrimiento en una virtud y en una suerte de victoria emocional es, sin lugar a dudas, en la poesía del tango, un atributo exclusivamente materno. Veamos algunos ejemplos. En *Nunca es tarde* (1925, C. Flores), leemos:

Todavía estás a tiempo de pegar el batacazo
más debute y provechoso que podés imaginar
andá a verla a tu viejita, dale un beso y un abrazo
y llorando preguntale si te quiere perdonar⁴⁶.

En *Madre* (1922, V. Servetto), el narrador, un hombre pecador, vuelve siempre al amor de su madre, que es lo único que puede redimirlo⁴⁷.

La pregunta obvia, frente a este texto, es ¿por qué esto ocurre? No creo que haya una sola respuesta, pero me inclino a pensar que la figura de la madre y de su sufrimiento permite elaborar el tema del amor como deber moral, como una virtud esencialmente femenina. En esa dirección, no se puede pensar una madre sin los valores concomitantes de “pureza”, “sinceridad”, “generosidad” y “fidelidad”. Su amor es la “única verdad”, lo único que resiste al paso del tiempo. El hombre, aparentemente, no tiene o no representa esas virtudes. Cuando ama, o cuando se representa, como hemos visto anteriormente, el amor romántico, no se trata de un amor “puro”. El hombre puede llegar a amar verdaderamente y con generosidad, pero es un amor sensual y sexual. Hay un “interés” guiado por la búsqueda del placer. La madre y su amor iluminan un campo emocional en donde no hay cálculo, no hay una doble

⁴⁶ Cf. Ulla, op. cit., p. 49.

⁴⁷ Id., ibíd., p. 48.

intención, todo se presenta como formando parte de un mundo en donde reina el desinterés. Es una suerte de amor absoluto no mediado por segundas intenciones ya que, todo lo demás, incluido el amor a otra mujer, es, aparentemente, “pura mentira”.

El amor de la madre, por lo tanto, va a representar esa pureza que solo se realiza en el mundo ideal del amor moral. Para el amor de la madre se supone que no existe la libre elección. Es posible, entonces, imaginar que, en el contexto social de la época, la “milonguita”, que sí puede elegir, va en la dirección opuesta a lo esperado; no espera nada de un matrimonio establecido a partir de las reglas y expectativas morales dominantes. Lo más opuesto a una verdadera madre es, precisamente, la “milonguita”. En el comportamiento de la “milonguita” se puede ver, del modo más descarnado posible, la desvinculación de la sexualidad no solo de las funciones reproductivas, sino de un amor basado en la moral, en el deber, en la imposición de la fidelidad frente a los deseos inmediatos. En *Soy un arlequín* (1928, E. S. Discépolo), la imagen de la “milonguita” se asocia claramente a la de Magdalena, ya que el hombre soñó que era Jesús para poder salvarla. Trató de vivir su amor con la esperanza de la salvación, de sacarla del mundo pecaminoso en el que vive, pero solo se quedó con la desilusión del abandono. Esto ocurrió de esta manera porque “eras mujer [...] Pensé en mi madre / y me clavé...”⁴⁸. Solo la madre es garantía de fidelidad. En este contexto interpretativo, no tenemos que olvidar, por un solo momento, que la soledad de “milonguita” es también explicable porque no puede realizarse como madre, no tiene hijos y no los tendrá. Ese es, quizás, su máximo castigo. Esta situación, además, le impide experimentar lo que se supone es el único amor que resiste al paso del tiempo: el amor maternal.

La originalidad del tango no consiste obviamente en haber introducido la imagen de la madre como modelo de pureza y fidelidad afectiva. Hay en esta poesía popular toda una serie de

⁴⁸ Romano, op. cit., p. 152.

elementos que nos permiten reflexionar sobre el papel de la madre de un modo más dinámico. Sin lugar a dudas, el tango reafirma que la madre es la guía y la fuente del apoyo moral a los hijos. La madre es la que, de un modo evidente, garantiza la continuidad de la familia y del hogar. La maternidad, la función más importante de la madre al lado de su amor desinteresado, es un valor eminentemente positivo. Lo opuesto, la sexualidad sin control y sin relación con la maternidad, es una amenaza, es la imagen misma del caos moral. Este contraste con figuras impuras no solo incluye a la “milonguita”, sino también al hijo soltero, aventurero, que va de amor en amor sin fundar una familia. La madre aparece entonces como la que sufre en silencio, como una suerte de “santa mujer”, como dice una letra de tango. La madre, por lo tanto, representa un orden moral y un cierto orden social que, amenazado por los cambios de la época, demuestra ser lo único sólido, lo único verdadero. Aquí, en esta polarización de significados, la madre va a representar la “pureza”, mientras que la “impureza” es un atributo de sus hijos. El padre no es ni puro ni impuro; directamente no existe en este mundo moral y psicológico que el tango discute. El padre no es garantía de nada, ni de un orden moral tradicional ni del mantenimiento de la continuidad del hogar. Ulla, en ese sentido, argumenta que la figura de la madre es un recurso literario que permite asociar este arquetipo a la imagen positiva que se da del barrio, opuesto al centro, que siempre aparece como el universo en donde se corre el riesgo de la pérdida moral⁴⁹.

Esta compleja relación entre “milonguita”, el hijo pecador y la madre no debe esconder la problemática que está presente en el tango y que, creo, ha escapado a muchos comentaristas. El tango no solo describe un mundo que cambia, usos nuevos del tiempo libre, una ciudad en búsqueda de su propia identidad, sino que va a permitir reflexionar sobre las distintas facetas del amor: el deber asociado a la fidelidad, la pasión desmedida y la problemática de la

⁴⁹ Cf. Ulla, op. cit., pp. 50-2.

subordinación sentimental, la importancia de la elección y el papel del placer y la sensualidad en esto, el desarrollo de la amistad luego de la ruptura y, finalmente, la incorporación de estos elementos en el modelo romántico en donde empatía, sinceridad, placer y sensualidad se dan la mano con el matrimonio y la fundación de un hogar.

Este universo cultural lleno de tantos textos maravillosos, acompañados por músicas inolvidables, va a permitir que un discurso masculino se convierta en la referencia sobre la que los argentinos, sin distinción de sexos, van a pensar las dificultades del amor y los vericuetos de la sensualidad. El tango, de este modo, permite descubrir las ambigüedades que se vinculan al placer que, convertido o no en amor, no parece ser permanente. El tango posibilita que los hombres y mujeres de esa época puedan reflexionar sobre un repertorio de emociones en donde hay lugar para la melancolía, la nostalgia y, por qué no, el perdón. En última instancia, no es un mundo cerrado, sin salidas. Siempre hay lugar, al lado del amor maternal, para un verdadero amor, para el triunfo del romanticismo. No hay que olvidar, por último y antes de entrar en el tema del honor y del coraje, que el hombre que relaté es, antes que nada, un hombre que es capaz de explorar sus sentimientos, hablar de ellos en voz alta, que es capaz de sufrir, que se siente y es traicionado, que tal vez no sea mejor que la “milonguita”, que está a la búsqueda de una pareja estable, que, porque puede perdonar, espera ser perdonado y que, pese a todo, no ha olvidado el peso de la amistad y es capaz de ser amigo. El tango nos entrega pistas de un *ethos* masculino que es necesario explorar, pero que uno lo siente como “argentino”.

La pérdida del honor: el hombre entre el coraje, la muerte y el perdón

La figura del “compadrito” cumple funciones casi tan paradigmáticas como las de la “milonguita” y la “madre” que hemos visto en el acápite anterior. Sin embargo, la problemática del honor, de la

vergüenza y del coraje necesita ser considerada desde otro ángulo, que incluye y, a la vez, excluye al “compadrito”. No pretendo negar la importancia del “compadrito”, pero este, como lo vamos a ver enseguida, en principio no está emparentado con el “hombre” del discurso intimista y reflexivo que acabo de presentar. Comencemos con el modelo, con el tipo ideal de “compadrito”, que también se encuentra en los tangos de la época.

En uno de los primeros tangos escritos, *El porteño* (1903, A. G. Villoldo), ser un hombre de Buenos Aires, ser “porteño”, es sinónimo de ser “compadrito”. ¿Cuáles son los rasgos de un verdadero “compadrito”? Baila el tango como ninguno, toca la guitarra, no hay nadie que lo iguale para enamorar a las mujeres, sabe engañar si es necesario, es el terror de los “malevos”, ya que no los respeta y si algún hombre pretende desafiarlo su coraje y su fuerza física han de imponerse⁵⁰. En *El taita* (1907, S. Manco), la misma imagen se presenta, y se agrega, como un rasgo distintivo, su elegancia en el vestir:

Soy el taita más ladino,
fachinero y compadrito.
Soy el rubio Francisquito
de chambergo y un plastón.
Soy cantor y no reculo
ni me achico al más pesado
porque siempre yo he peleado
con el tipo más malón.

En este tango, como observaba Borges, la pelea es una fiesta y el “compadrito” se siente a gusto en las situaciones en las que su fuerza física y su coraje se ponen a prueba. Paralelamente, esto implica vivir al margen de la ley, corriendo riesgos de un modo permanente. En *El taita*, el “compadrito” que se introduce a sí mismo, que cuenta la historia de su vida, no tiene reparos en recordar con

⁵⁰ Cf. Romano, op. cit., pp. 22-3.

gran orgullo que ha estado muchas veces en la cárcel por sus peleas, “ha sido un habitante fiel y constante de la prisión”⁵¹. No hay que olvidar que un verdadero “compadrito” es temido porque no solo es capaz de pelear, sino porque, sobre todo, puede llegar a matar si esto es necesario. El poema de Evaristo Carriego, *En el barrio*, sintetiza a la perfección este perfil:

la trova que historia sombrías pasiones
de alcohol y de sangre, castigos crueles,
agravios mortales de los corazones
y muertes violentas de novias infieles...
sobre el rostro adusto tiene el guitarrero
viejas cicatrices de cárdeno brillo,
en el pecho un hosco rencor pendenciero
y en los negros ojos la luz del cuchillo⁵².

Hay en el “compadrito” una actitud desafiante y hostil en la búsqueda de un reconocimiento social de su estatus como hombre. En esa dirección, su “honor” aparece como una expresión directa de su estatus, es fuente de solidaridad entre iguales y demarca límites debajo de los cuales todos los demás hombres se perciben como inferiores. El lenguaje del honor de un “compadrito” está habitado por la violencia, ya que esta, aunque más no sea como una posibilidad, permite establecer y reproducir formas de subordinación y, por lo tanto, jerarquías sociales. El “compadrito” estará preocupado en “dar la cara” y, al hacerlo, “jugarse la vida”. Por ello está lleno de cicatrices, como un viejo soldado.

Los tangos del amor que he discutido anteriormente pertenecen a otro campo etnosemántico en donde el lenguaje de las emociones permite discutir el problema de la dignidad individual y, en consecuencia, problematizar sobre ciertas cualidades del individuo que, en principio, son independientes de las jerarquías sociales. Esos

⁵¹ Id., *ibíd.*, p. 27.

⁵² Bullrich, Silvina y Borges, Jorge Luis (ed.). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. 14.

tangos son tangos de la movilidad social ilustrados por cambios ideológicos y dilemas morales. La ciudad de Buenos Aires, entre 1910 y 1930, sin lugar a dudas, ha creado condiciones para la “muerte social” del “compadrito”. Sin embargo, el tango de esa época va a conservar la problemática del honor y la vergüenza en el contexto de las relaciones amorosas. Al hacerlo, de algún modo, se acepta la crisis del “compadrito” tradicional, ya que “pelear porque es una fiesta” deja de ser muy importante. La defensa del honor que puede llevar al crimen, a la muerte, vinculada al coraje como ideal masculino, contiene una construcción moral en donde no hay lugar para la humillación. En este cambio de contextos, la figura central pasa a ser la mujer que traiciona, no la mujer que abandona. La traición, por lo tanto, debe ser castigada. Ya no hay dos “compadritos” que se enfrentan en un duelo a cuchillo, simplemente porque no hay espacio para los dos en un mundo en donde el coraje se mide, por el uso de la fuerza física y por la derrota del miedo individual. Hay, simplemente, un trío en donde un hombre puede estar de más. En *Silbando* (1923, J. González Castillo), una noche de verano, en una calle del mítico barrio de Barracas, una traición es castigada:

Una calle... Un farol... Ella y él... y, llegando sigilosa,
la sombra del hombre aquél
a quien lo traicionó una bella ingrata moza...
Un quejido y un grito mortal
y, brillando, entre la sombra, el relumbrón con que un facón
da su tajo fatal⁵³.

Este tango no cuenta quién es el muerto: la mujer o, quizás, el hombre que se percibe como “superior”, como infractor de las jerarquías sociales en donde el control y la protección de las mujeres amadas forma parte de la construcción cultural de la condición masculina.

⁵³ Romano, op. cit., p. 59.

Hay otros tangos, sin embargo, que ofrecen “soluciones”, códigos de conducta, en tanto presentan los dilemas morales y encuentran “ciertas” salidas. En el tango *A la luz del candil* (1927, J. Navarrine), el narrador se presenta espontáneamente a la policía y cuenta su historia:

me da su permiso señor Comisario
 disculpe si vengo tan mal entrazao
 Quizás usted piense que soy un matrero
 yo soy gacho honrado a carta cabal
 [...] si soy delincuente que me perdone Dios.

Luego de esta introducción, continúa:

Yo he sido un criollo bueno, me llamo Alberto Arenas,
 señor, me traicionaban y los maté a los dos.
 Mi china fue malvada,
 mi amigo era un sotreta,
 mientras me fui a otro pago
 me basureó la infiel.
 Las pruebas de la infamia
 las traigo en la maleta:
 las trenzas de mi china
 y el corazón de él⁵⁴.

El narrador ha sido traicionado por los dos y para salvar su honor tiene que matarlos, es su deber, y así lo hace. Su presentación es la de un hombre “bueno y honrado” que no sabe si ha cometido un hecho criminal. Obviamente, para este tipo de traición no existen sanciones en el código penal formal. No es al azar que, por eso mismo, solo Dios puede juzgarlo. La reivindicación del honor no es, en consecuencia, un asunto que compete a las instituciones públicas formales. El código del honor y de la vergüenza necesita

⁵⁴ Id., *ibíd.*, pp. 117-8.

de hombres dispuestos a no ceder, a mostrar coraje para no perder la estima de los otros hombres. En *Noche de Reyes* (1929, J. Curi), la solución es la misma:

Pero una noche de Reyes,
cuando a mi hogar regresaba,
comprobé que me engañaba
con el amigo más fiel;
ofendido en mi amor propio
quise vengar el ultraje,
lleno de ira y de coraje
sin compasión los maté⁵⁵.

En estos tangos no sabemos mucho sobre cómo fueron muertos los traicioneros, es decir, ¿el que mata dio al otro hombre la oportunidad de defenderse? La idea del coraje en el mundo del honor implica que, en principio, solo se puede pelear y matar entre iguales. El duelo y, sobre todo, el duelo criollo a cuchillo se llevan siempre a cabo entre iguales, entre hombres con el mismo grado de “guapeza”. Hay tangos que, explícitamente, relatan estas historias en donde, por la traición de una mujer, dos hombres con coraje se enfrentan sin pedirse conmiseración. En *El ciruja* (1926, F. A. Marino):

frente a frente, dando muestras de coraje,
los dos guapos se trenzaron en el bajo,
y el ciruja, que era listo para el tajo,
al cafiolo le cobró caro su amor⁵⁶.

En *Duelo criollo* (1928, L. Bayardo), el final es aún más trágico, ya que mueren los dos:

⁵⁵ Cantón, op. cit., p. 160.

⁵⁶ Romano, op. cit., p. 99.

cuentan que fue la piba del arrabal
la flor del barrio aquel que amaba un payador:
solo para ella cantó su amor
al pie del ventanal;
pero otro amor por aquella mujer
nació en el corazón del taura más mentao,
y un farol, en duelo criollo, vio
bajo su débil luz morir los dos⁵⁷.

Pero el tango está a la búsqueda de otras soluciones: ¿quién es el culpable? Hasta ahora, la lógica parece indicar que hay dos culpables: la mujer y el “tercero” que “roba” la mujer del otro o, quizás, que comienza a cortejarla y le declara su amor. El honor, como es de imaginar, no existe sin la vergüenza, y para ello es importante que las mujeres muestren, en todo momento, pudor, discreción y sepan rechazar las tentaciones. Cuando hay traición, algunos tangos dicen, sin ambigüedades, que la culpable ha sido la mujer y es ella, solo ella, la que debe ser castigada. En *Fondín de Pedro Mendoza* (1928, L. C. Amadori), el hombre que sufre la traición trata de olvidar, pero no puede, pues tanta era su pasión:

diez años son y una noche
borracho de odio y de vino
quiso perderme el destino
y frente a frente me la encontré
no pude más y vencido
contra esa puerta yo la maté⁵⁸.

Este tango habla de una deuda de honor que tenía que ser cobrada y el destino, de pronto, los puso uno enfrente del otro.

Finalmente, queda la última posibilidad: el único culpable es el “tercero”, que trata de imponer su superioridad conquistando a las

⁵⁷ Id., *ibíd.*, p. 143.

⁵⁸ Cantón, *op. cit.*, p. 115.

mujeres de otro. Por lo tanto, en este tipo de afrenta, al considerar que la mujer es débil, porque es intrínsecamente pecadora, a quien hay que castigar es al que se aprovecha de esta condición “natural”. En varios tangos esto ocurre, pero, al mismo tiempo, se problematiza la participación de la mujer. En *Desdén* (s.f., M. Battistella) se mata por amor; la mujer ha pecado por “capricho y vanidad” y obliga al narrador a matar a su rival, ya que este lo ataca incitado por ella⁵⁹. En el tango *La gayola* (s.f., A. J. Tagini) hay un conjunto de oposiciones que convierten a este texto en una suerte de síntesis de un conjunto de “problemáticas”. En primer lugar, existe la oposición entre el amor a una mujer y el amor a la madre. Es el amor de su madre que lo hacía “honrado”: “yo era un hombre honrado y el cariño de mi madre era un poncho que había echado / sobre mi alma noble y buena contra el frío del desdén”. Pero el amor a “esa” mujer es el camino de su perdición. En segundo lugar, el narrador se ve obligado a matar a su “rival” porque la mujer le “juega sucio”, “y, sediento de venganza, / mi cuchillo en un mal rato envainé en un corazón”. Ese crimen lo paga con la cárcel. Allí, en esos largos y duros años, le entran las dudas sobre lo que hizo y se pregunta si, efectivamente, al matar al “tercero” no mataba al verdadero amor de la mujer. En tercer lugar, la problemática del perdón y del arrepentimiento. El narrador sale de la cárcel, y trata de ver a la mujer y le dice: “Solamente vine a verte para dejarte mi perdón... / Te lo juro: estoy contento que la dicha a vos te sobre”⁶⁰.

Este panorama no sería completo si el tango no nos permitiera poner en duda el cumplimiento estricto del código del honor y la vergüenza. En algunos tangos, los dilemas del “compadrito” o, mejor dicho, la crisis moral de este tipo de hombre se presenta con toda claridad. En primer lugar, como “milonguita”, el “compadrito” corre el riesgo de quedar solo por no haberse adecuado a los “nuevos tiempos”. En *Compadrón* (1930, E. Cadícamo), se le advierte que:

⁵⁹ Id., *ibíd.*, p. 92.

⁶⁰ Id., *ibíd.*, p. 132.

compadrón, cuando quedes solo y viejo
y remanyes tu retrato
notarás que nada has hecho...
Tu berretín deshecho
verás desmoronar⁶¹.

En *Bailarín compadrito* (1929, M. Buccino), la crisis es el pasaje del barrio al centro; el “compadrito” es la sombra de sí mismo, es su propia caricatura y en su nostalgia

vos darías por ser un ratito
el mismo compadrito
del tiempo que se fue,
pues cansa tanta gloria
y un poco triste y viejo
te ves en el espejo
del loco cabaret⁶².

En segundo lugar, es posible que el “compadrito” cambie por amor. En *Malevaje* (1928, E. S. Discépolo), uno de los mejores textos de este gran autor, el “compadrito” no sabe qué le pasa, no sabe más quién es; sus amigos no lo entienden, ya que por haberse enamorado perdidamente le falta “la fe, el coraje y el ansia de guapear”. Esto implica que

ayer, de miedo a matar
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao,
pensé en no verte y temblé.
Si yo que nunca aflojé
de noche angustiao
me encierro a yorar.

⁶¹ Cadícamo, Enrique. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977, p. 13.

⁶² Romano, op. cit., p. 164.

Decí por Dios que me has dao
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy⁶³.

Esta problemática aparece, también, en otro tango clásico, *La he visto con otro* (1926, P. Contursi), en donde, al verla con otro, en vez de matarla, el hombre abandonado se pone a llorar⁶⁴.

A modo de conclusión: los límites y dilemas de la condición masculina

Este análisis de la literatura del tango no agota todas las problemáticas, ya que, expresamente, he dejado fuera los tangos que relatan la decadencia moral y la crisis argentina en la “década infame”: 1930-1940. Asimismo, me he concentrado en el período que termina con el golpe de Estado de Uriburu y el final del sueño de un país próspero con un sistema político democrático y estable. No debemos olvidar que el “éxito” del tango y su difusión mundial están menos vinculados a los textos, que seguramente eran incomprensibles para el público parisino o de Nueva York, que a la seducción de su música y a la sugerencia erótica de su coreografía. En el contexto de la sociedad de Buenos Aires, el tango, además, se convierte en la música de los sainetes, de las obras de teatro célebres de la época y de todas las revistas que se ponen en los cabarets y en los teatros porteños. Esto coincide con la expansión de la discografía. Según Cantón, en 1925, del total del medio millón de discos vendidos en la Argentina, el 95% eran tangos⁶⁵. Esta relación entre poesía, música y espectáculo genera un cuerpo único de “textos hablados”. Sin embargo, el éxito del tango consiste en haber narrado historias

⁶³ Id., *ibíd.*, pp. 151-2.

⁶⁴ Id., *ibíd.*, p. 93.

⁶⁵ Cf. Cantón, *op. cit.*, p. 19.

“masculinas” en donde el centro es la reflexión sobre las emociones y las relaciones amorosas.

En el tango, hemos visto, hay varios tipos de hombres que remiten a dos campos etnosemánticos: por un lado, al mundo del amor romántico y la dignidad personal, y, por otro, al mundo del honor y la vergüenza. En última instancia, el tango sobrevive al tiempo porque la imagen que la historia filtra no es la imagen de un hombre preocupado por defender su honor a toda costa. Al lado de este está el hombre que ama, que quiere amar, que acepta entrar en relaciones sexuales premaritales, que pocas veces se casa y que, aparentemente, no va a tener hijos. En el análisis que he efectuado se ve con toda claridad que los diferentes mundos valorativos coexisten temporalmente: hay un Buenos Aires romántico y un Buenos Aires de los duelos. El tango como producto cultural de una época elabora un conjunto de temáticas que están centradas en la educación sentimental masculina vista como oposición de valores, expectativas y reacciones psicológicas. Paradójicamente, tener un control sobre los sentimientos implica que el hombre puede llorar una pérdida, sufrir por una emoción que no es compartida y abandonarse a la tristeza y a la melancolía. La venganza, cuando existe, aparece como algo destructivo, así como también es destructivo no dejar que el amor correspondido triunfe sobre los placeres inmediatos. Los hombres que matan, o que son capaces de hacerlo, aparecen contrapuestos a los hombres que son capaces de acongojarse por una pérdida.

No debemos olvidar que en esa Argentina el amor romántico es realmente un campo ideológico a donde confluye no solamente el tango, sino otras formas de literatura popular como las novelas semanales⁶⁶. Frente a este tipo de literatura, el tango es “subversivo”. La literatura de entrega semanal enfatiza el matrimonio como el único camino posible de la felicidad: “La *pax matrimonialis*, que supone la tranquilidad económica en el marco de la dependencia,

⁶⁶ Cf. Sarlo, op. cit.

la honorabilidad y la prolongación virtuosa de la especie”⁶⁷. Esta no es la solución del tango, como acabamos de ver. En el tango triunfan los medios tonos: frente a la felicidad eterna y a la tragedia sin límites, se levanta un “edificio emocional” en donde hay espacio para la ternura, la melancolía y el perdón. En la Argentina de esa época, de la mano de los socialistas y de las primeras feministas, el amor romántico se percibe como una “auténtica rebelión” frente al “amor doméstico” basado en el deber, y, paralelamente, la dignidad individual se opone a los códigos tradicionales del honor y la vergüenza⁶⁸. El tango ofrece alternativas y presenta ciertos dilemas, pero no “todas” las soluciones. El tango, en tanto literatura popular, escribe las baladas de una nación, pero no sus leyes.

⁶⁷ Id., *ibíd.*, p. 115.

⁶⁸ Ingenieros, José. *Tratado del amor*. Buenos Aires: Elmer, 1956, pp. 115-36.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Para las seis cuerdas*. In: *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- . *Evaristo Carriego*. In: *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1980. v. 1.
- Brody, Elaine. *Paris. The musical kaleidoscope: 1870-1925*. Nueva York: George Braziller, 1987.
- Bullrich, Silvina y Borges, Jorge Luis (ed.). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Cadícamo, Enrique. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977.
- Campra, Rosalba. Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. *Poesía y tango. Hispamérica*, v. 17, Nº 51, pp. 19-32, 1988.
- Cantón, Darío. *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- Castro, Donald S. *The Argentine tango as social history 1880-1955. The soul of the people*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1991.
- Collier, Simon. *The life, music and times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986.
- Cortázar, Julio. *Con tangos*. In: *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1985.
- Deluy, Henri y Yurkievich, Saúl. *Tango. Une anthologie*. París: P.O.L., 1988.
- Erenberg, Lewis A. *Steppin'out. New York nightlife and the transformation of American culture*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- Ferrer, Horacio. *El libro del tango* [1970]. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980.
- Gobello, José y Stilman, Eduardo. *Las letras de tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Brújula, 1966.
- Gobello, José y Bossio, Jorge A. *Tangos y letristas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.
- Ingenieros, José. *Tratado del amor*. Buenos Aires: Elmer, 1956.
- Luhmann, Niklas. *El amor como pasión*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- Romano, Eduardo. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*.

- Rosario: Fundación Ross, 1991.
- Sábato, Ernesto. *Tango*. Discusión y clave. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1986.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- Segel, Harold B. *Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. Nueva York: Columbia University Press, 1987.
- Soriano, Osvaldo. *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: Editora 12, 1987.
- Tania. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973.
- Taylor, Julie. Tango, ethos of melancholy. *Cultural Anthropology*, v. 2, Nº4, pp. 481-93, 1987.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Vilaríño, Idea. *Tangos. Antología*. Buenos Aires: CEAL, 1981. v. 1 y 2.

IV

DESPUÉS DE LA RUPTURA: POESÍA

POESÍA: NUEVAS DIRECCIONES (1930-1970)

Juan Gustavo Cobo Borda

Colombia. Poeta y ensayista. Fundador y director de la revista *Cancillería de San Carlos*. Ha publicado los ensayos: *La alegría de leer* (1976); *La tradición de la pobreza* (1980); *Letras de esta América* (1986); *La narrativa colombiana después de García Márquez* (1989); *Álvaro Mutis* (1989). En poesía: *Almanaque de versos* (1989) *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos*. *Lengua erótica* (2004) y *Cuerpo erótico* (2005), así como *El olvidado arte de leer* (2008).



Ambientación

Luego de la pirotecnia vanguardista, los años treinta y cuarenta en la poesía hispanoamericana semejan un llamado al orden. Un retorno a las fuentes clásicas, de Grecia a España.

Si José Lezama Lima (1912-1976) se apropia de Góngora desde la insularidad cubana, en el otro extremo del mapa verbal Ricardo Molinari (1898) en Argentina no vacila en titular uno de sus minoritarios libros, siempre en cuidadas ediciones, con un título tan diciente como *Cancionero de Príncipe de Vergara* (1933). Formas estróficas clásicas, redescubiertas una vez más. Lirismo esencial y preocupación metafísica. Y aspiración en Leopoldo Marechal (1900-1970), en José Lezama Lima, a la cosmovisión que la novela sugiere. Tanto *Adán Buenosayres* (1948) como *Paradiso* (1966) resultan inexplicables sin la poesía previa de estos autores, desbrozando el camino de su indagación.

La búsqueda de un centro, que bien puede ser el de un nacionalismo católico, con toques neoplatónicos, en el caso de Marechal. O las grandes síntesis culturales de Lezama en que Oriente y Occidente conjugan sus saberes a través de la luz caribe. Un propósito que no ignora el tomismo medieval, ni el hermetismo de Dante, ni mucho menos el ansia religiosa, quizá a través de los místicos españoles, en un recobrado diálogo con la Divinidad. Todo ello planteado desde una definición espacial americana muy precisa. Lo que Marechal, en un poema, llamó “gravitación de cielo”.

En sus *Cinco poemas australes* (1937), también Marechal escribirá: “Domar un potro es ordenar la fuerza / y el peso y la medida”. Una definición apta para todo el período, que complementa aquella del cubano Eugenio Florit pidiendo un regreso a la serenidad.

Metros y estrofas se americanizan entonces en dulzura y rigor. El rigor seco pero melodioso con que Molinari ha cantado en odas y elegías el viento de su patria:

Cuando se llega para vivir entre unos sacos de carbón y se siente que la piel se enseñorea de hastío; de repugnante soledad; que el ser es una isla sin un clavel, se desea el otoño, el viento que coge a las hojas igual que a las almas; el viento que inclina sin pesadez las embriagadas hierbas para envolverlas en el consuelo de la muerte (*Oda a orillas de un viejo río*, 1940).

Un viento inapresable por definición como no dejará de reconocerlo, a su vez, Lezama Lima:

Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar, pues el viento, el viento gracioso, se extiende como un gato para dejarse definir (*Enemigo rumor*, 1941).

El apetito de saber aliviaba en muchos las conocidas carencias, políticas o sociales. Hombres de cultura, y de empresas culturales —la revista *Orígenes* dirigida por Lezama entre 1944 y 1956—,

su poesía, en ocasiones ardua y esotérica, de grandes arquetipos —El Niño, El Cazador, El Alfarero, como en Marechal— hallaba su símbolo en la palabra “rosa”, llena de connotaciones. Aquellas que podían derivar tanto de la tradición culta española como de la veta de los romances populares. Así convivían canciones y villancicos con décimas, lirás, silvas y sonetos. Un repaso de la poesía de estas décadas, desde el grupo colombiano de “Piedra y Cielo” hasta individualidades concretas, lo asume como su múltiple emblema.

Buscaban también resucitar viejas figuras, como el mitológico centauro que cantaron Rubén Darío y Guillermo Valencia, según lo ha analizado Hans Hinterhäuser en su *Fin de siglo, figuras y mitos*¹. Así, Marechal, en *El centauro* (1940), intenta recobrar, a través de la inocencia de una voz infantil, el dorado himno perdido, despertando al hombre-caballo de la leyenda griega. Pero esto ya no es posible. Además, las puertas de acceso a la unidad se hallan clausuradas. Como en sus *Sonetos a Sophia y otros poemas* (1940): “Con el número Dos nace la pena”.

Tampoco, por cierto, sus relaciones con la ciencia moderna serán mejores: en *El poema de Robot* (1966), escrito al final de su trayectoria, la frialdad técnica llega a contaminar el verso de Marechal, congelándolo en un rechazo sarcástico —“mi poema es trágico y risible / como un final de siglo / La risa visceral de la Comedia / no ha de ser inferior a los hipos del Drama”—, concluyendo su visión con un cierre total: “Al cuervo prestigioso de la duda / sucede ahora el ganso de la incredulidad”.

Encontraron, en cambio, un motivo de júbilo en la vastedad del paisaje americano y sus habitantes. Pablo Antonio Cuadra (1912) desde la Nicaragua de Rubén Darío asumía la vanguardia y se acercaba al ámbito campesino, aún no definido del todo. Aquel que oscilaba en su primer libro, *Poemas nicaragüenses* (1935), entre la sentimentalidad romántica y una palabra cada día más precisa. El barroquismo español se decantaba a través de las lecturas

¹ Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 149-74.

norteamericanas, de Ezra Pound a William Carlos Williams, como lo atestigua el célebre *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949), traducido y prologado por José Coronel Urtecho, el poeta que acaudilló, junto con Joaquín Pasos y el propio Cuadra, aquel movimiento, *Vanguardia*, que actuó entre 1928 y 1934 en Nicaragua. Así escribía Cuadra por aquellas fechas:

Eran tristes tus distraídos silencios sobre la lluvia. Tristes y largos los mugidos de las vacas por los terneros atascados en los fangos y el silbido vegetal de la boa —como la raíz de un árbol colérico— y la garza incontaminada escrita con tiza sobre tus ojos y los pequeños potrillos jugueteando a la altura de tu primera comunión.

Luego, en la noche, encerrar nuestra nostalgia —la melancolía recostada dulcemente en tu recuerdo— secos ya bajo las rojas chamarras escuchando los salivazos del tío Invierno arrojados contra la tierra que se estremece con un rumor de lejanas batallas (*Poemas nicaragüenses*, 1935).

Cuadra, también poeta católico como Lezama o Marechal, vivía, según sus propias palabras, en “un mundo de conversos”: Maritain, Claudel, Péguy y Max Jacob, a quien “Cristo se le apareció en el cine”. El viaje de Cuadra a la Argentina le permitió conocer a los jóvenes Bernárdez, Marechal y Molinari y a un García Lorca que veía editado por Sur su *Romancero gitano* y presentada por Lola Membrives su *Bodas de sangre*. Lorca, quien se tocaba y decía “Ya soy de bronce”, marcaría, de modo notable, la poesía de la época: sus romances se reiteraron hasta el tedio por toda América. Y su fusilamiento por los franquistas durante la guerra civil española, iniciada el 18 de julio de 1936, constituiría una referencia insoslayable en relación con las definiciones políticas y poéticas del período. Poesías como las de Neruda y Vallejo, ya hechas, y la de Octavio Paz (1914), iniciándose entonces, no serían las mismas luego de pasar por el vendaval de esta contienda.

Líneas

Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, en su antología *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (1968) y hablando de este período al que llaman posvanguardismo (1925-1927 hasta la Segunda Guerra Mundial), señalan cuatro líneas generales: 1) poesía pura, 2) poesía metafísica, 3) neorromanticismo y surrealismo, 4) poesía social y política.

Y dos generaciones activas: la de los poetas nacidos entre 1898 y 1910, que empieza a escribir en el período de entreguerras, pasando por la experiencia de la vanguardia, para pronto superarla —Borges (1899-1986), Pellicer (1899-1977), Marechal (1900-1970), José Gorostiza (1901-1973), Jorge Carrera Andrade (1902-1978), Nicolás Guillén (1902-1989), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Pablo Neruda (1904-1973), y una segunda, nacida hacia 1910, que integrarían, entre otros, Enrique Molina (1910), Emilio Adolfo Westphalen (1911), Lezama (1912-1976), Cuadra (1912), Eduardo Carranza (1913-1985), Vicente Gerbasi (1913), Nicanor Parra (1914), Octavio Paz (1914), Juan Liscano (1915).

Estos años treinta, inciertos y confusos, ven convivir, o combatir, las diversas líneas. El positivismo, que nunca moría del todo, se mezclaba con el interés por Bergson y el intuicionismo. También subsisten allí el simbolismo y la poesía pura, transmitida, en alguna forma, por la poesía española de la generación del 27, en una secuencia que remontándose a Juan Ramón Jiménez desemboca en Jorge Guillén o Pedro Salinas, sin olvidar lo que advertía Guillén, “pura, sí, *ma non troppo*”.

Al hablar del primer libro de Xavier Villaurrutia, *Reflejos* (1916), Octavio Paz ha dicho:

Eran los años de la vanguardia, pero Xavier se mostró singularmente tímido y recogió de las nuevas maneras sobre todo las negaciones: no a la confesión sentimental y a la anécdota, reducción del poema a sus líneas esenciales, odio a las amplificaciones, preeminencia de la vista sobre el oído y

preferencia por la rima asonante y el verso blanco. Hay ecos de López Velarde y, sobre todo, del Juan Ramón Jiménez de Eternidades y de Piedra y cielo. El parecido de algunos de estos poemas con los que por esos mismos años escribían varios poetas españoles y sudamericanos se debe, simplemente, a que todos ellos seguían la lección de Jiménez. A pesar de que hoy se deplora la influencia de Juan Ramón, pienso que fue benéfica: si no fue una pureza poética, como se creía en aquella época, sí fue una depuración retórica. La envarada y ataviada poesía hispánica se desnudó, se aligeró y se echó a andar².

La poesía pura, como lo señaló Cintio Vitier, era en los años treinta, por su carácter aún nuevo e incontaminado, una poesía rebelde. Una evasión crítica. El arquetipo de una belleza intelectual, dada a través de una estructura formal respetuosa del poema en sí. Llevaba un paso más adelante los aportes vanguardistas, profundizando en sus imágenes o volviéndolas etéreas del todo. De ahí que podamos ver en grupos de la época —el grupo Viernes en Venezuela, de 1936 a 1939, por ejemplo, o en los siete cuadernos del grupo Piedra y Cielo, aparecidos en Colombia entre 1939 y 1940— cómo esta inmersión en el ayer traía vientos renovados para el hoy. Podía prolongarse tanto hacia los aportes del surrealismo (asociaciones oníricas / automatismo psíquico) como a los énfasis de una renovada conciencia política.

Neruda, quien en 1935 había pedido una poesía sin pureza: “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”, dejaba atrás el expresionismo exasperado de *Residencia en la Tierra*, para pasar al combate en pro de la república española. Se aclaraba así su denso curso verbal llevándolo hasta el sencillismo militante e incluso stalinista de sus trabajos más explícitos. Pero esa voz, que, como la de Lorca, también habría de permear toda la geografía poética americana, tuvo también la virtud de recobrar la fuerza terrestre y el peso de

² Paz, Octavio. Xavier Villaurrutia en persona y en obra. In: *México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. t. 2: *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, p. 466.

los objetos. “Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”, pedía con su oscura voz geológica.

Piedra y Cielo en Colombia, los poetas del cuarenta en Venezuela, la correspondiente generación argentina aspiran, es obvio, a un nuevo clasicismo, ensoñador, romántico y sensible, pero clasicismo en últimas. Así, en siete puntos, caracterizó su actividad Antonio Requeni. Con los matices propios de cada caso, lo que dice refiriéndose a la Argentina es válido para buena parte del continente:

Generación del 40

1. Sumisión a las formas métricas tradicionales; refinamiento, pulcritud verbal muy semejante a la del movimiento “garcilasista”, que irrumpe simultáneamente en España. Idealización de las imágenes, metáforas sutiles, tendencia hacia un lenguaje poético depurado.
 2. Preferencia por expresiones incontaminadas de vulgaridad, palabras con antiguo prestigio poético, como savia, sangre, vuelo, sueño, ángel.
 3. Introversión, propensión contemplativa y nostálgica, emotividad elegíaca.
 4. Los poetas del 40 encontraron más estímulo para su inspiración en la obra ejemplificante de sus maestros o compañeros que en los acontecimientos de la realidad directa, de repercusión inmediata. Exceptuando a los líricos de provincia, entregados preferentemente a la celebración del paisaje, la mayoría de los poetas porteños desechó el tema de su contorno local.
 5. Estos poetas fueron, en su mayor parte, ahistoricistas; exhibieron una actitud prescindente ante los conflictos mundiales (no olvidemos que el movimiento eclosionó durante la última guerra europea). En el orden nacional parecerían apolíticos. Aunque algunos representantes adhirieron al peronismo, esos pocos revelaron no tanto una toma de conciencia política, sino, generalmente, una ausencia de la misma.
- Maestros de la generación del 40: además de los clásicos españoles del Siglo de Oro (Garcilaso y Quevedo especialmente),

los contemporáneos Rilke, Milosz, Cernuda, García Lorca, Salinas y Neruda.

Palabras de David Martínez: "... la generación del 40 no aspiró, siquiera, a ser movimiento de renovación. Fue más bien un movimiento de mesura y equilibrio"³.

Esta generación neorromántica de los años cuarenta, que buscaba una afirmación nacional a través de la poesía y mantenía su amor a la patria desde su soledad melancólica, se contuvo en su sincero culto a una belleza ideal cantada en tono elegíaco. Esto hizo, también, que en muchos casos se mantuviera dentro de los exclusivos límites eufónicos, de artificio y juego verbal, de música y sonido, que incidían con agrado en los sentidos, pero cuyo significado terminaba por diluirse.

Pero la poesía menor, intimista, aérea y delicada no estaba lejos de la poesía telúrica, visceral o épica. Por el contrario: llegaban a darse en el mismo poeta, en el mismo poema. El caso de Eduardo Carranza, donde las fronteras físicas de la patria se convierten en pura imagen estilizada del mismo modo que antes había cantado su región natal—los Llanos Orientales— "en metáfora de muchacha".

Te hablo como un enamorado
habla sencillamente a una muchacha:
ven, siéntate a mi lado, dulce tierra,
señorita vestida de cocuyos;
ven con tu traje de organdí florido
donde el cielo es apenas un bordado;
ven que yo te toque y te descubra
secretos territorios, dulces minas;
ven a mis brazos de jinete joven
que oye piafar los poros en su sangre.

(*Canto en voz alta*, 1942)

³ Requeni, Antonio. Sobre una nueva promoción poética [1963]. In: Salas, Horacio (ed.). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975, pp. 181-6.

En otro poeta, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, traductor de una antología de la poesía francesa y admirador de Francis Jammes, su poesía fresca, cristalina, visual y metafórica continúa en estas décadas su inventario del mundo. Su censo postal de ciudades, en diálogo nostálgico con su Ecuador natal. Sus preocupaciones sociales no alcanzan a enturbiar su mayor deleite: tener una ventana abierta sobre la realidad en movimiento. Esto podría hacer pensar en un vanguardista *avant la lettre* y algo de ello subsiste en la rapidez con que dibujó los hai-ku de *Microgramas* (1926).

Pero son los poemas autobiográficos, referentes a Quito o a su madre muerta, los que mejor revelan sus dotes de pintor. Como Pellicer, Carrera Andrade llena el mundo de colores inéditos. Pero el provinciano nostálgico y el cosmopolita errante no son ajenos a la “Edad de Sombra” que le ha tocado vivir. Así la describe en un poema, al esbozar su redención:

Los guardianes del orden invocan: ¡Dictadura!
El hombre de la calle vocifera: ¡Anarquía!
No hay lugar para el arte sobre la tierra dura.

La luz no se vislumbra en esta Edad Sombría.
Tú, solo tú, belleza, puedes salvar el mundo.
Imprimes sobre el orbe la huella de tu planta
y la vida descubre su sentido profundo.
A la luz de tus ojos el universo canta.

(*El ciudadano de las gafas azules*, 1924)

Esto lo llevará, durante la Segunda Guerra Mundial, a cantar las fortalezas volantes que bombardean las ciudades alemanas y a los paracaidistas aliados que recobran Europa luego de las invasiones decretadas por Hitler. Pero *Últimas noticias del cielo* (1944) resulta solo un pequeño incidente dentro de su vasta obra. El quiebre era más de fondo. Como lo ha analizado Giuseppe Bellini en su *Historia de la literatura hispanoamericana*:

El origen de la etapa más intensa de la poesía de Carrera Andrade hay que buscarlo en el impacto que le produce la Segunda Guerra Mundial. Es el momento en que el poeta revela todas las posibilidades de su arte en un canto que manifiesta, en lúcido discurso, la preocupación por el hombre ante el naufragio de las cosas, ante el caos en que parecía precipitarse el mundo.

La euforia vital que había caracterizado en el pasado a la poesía de Carrera Andrade cede el paso a una comprensión profunda, a la preocupación existencial que se impregna de una melancolía milenaria⁴.

Luego el retorno al país natal, la lectura de los cronistas de Indias y la aventura de Pizarro en el Perú, un tardío encuentro amoroso y un humanismo planetario contribuirán a redondear el ciclo de su creación. Así también en él, como en Carranza, la imagen aérea terminará por encarnar en una tierra e incluso transformarse en una poesía cívica, de exaltación americana. Pero el Carrera Andrade que aún leemos con sorpresa es el que fabrica secuencias como esta:

Inventario de mis únicos bienes

El pueblecito maniatado con los cordeles flojos de la lluvia,
las patrullas perdidas de los pájaros
—esos grumetes mancos que reman en el cielo—,
la polilla costurera que se fabrica un traje,
la ventana —mi propiedad mayor—,
los arbustos que se esponjan como gallinas,
el gozo prismático del aire,
el frío que entra en las habitaciones con su gabán mojado,
la ola de mar que se hincha y enrosca como el capricho de un vidriero,
y ese maíz innumerable de los astros
que los gallos del alba picotean
hasta el último grano.

(*País secreto*, 1939)

⁴ Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1985, p. 400.

El aporte vanguardista, visible en el “como” de tantas metáforas, imponía su sello a esta voz personal. Pero como sucedía con los mexicanos de la revista *Taller* (1938-1941), en su caso la poesía tampoco podía estar disociada de la otra palabra que la complementaba o la contradecía: la palabra historia. Era necesario tomarla en cuenta. Si no se hacía ella misma, se encargaba de recordarlo. Lo vio bien Enrique González Martínez, quien no solo había cerrado el ciclo modernista, torciéndole el cuello al cisne, sino que en 1935, en *Poemas truncos*, advirtió el clima de escisión que se vivía, rota ya toda armonía:

Hora fracta

La hora se hizo añicos
y en las virutas de cristal del tiempo
devolvió mil imágenes por una...
La vida se hizo múltiple
y ganó en dispersión. Perdió en hondura.
Pensé en la hora del espejo intacto,
firme en la mano y con la imagen única.
La vida se hizo añicos.

A la imagen única se contraponen visiones múltiples. Y los rasgos generales de una época marcan, con mayor insistencia, a los poetas menores que a las voces capaces de atravesar el tiempo y que solo recogen, en su recia evolución, algunos signos de cada período. Su voz intransferible resume varias décadas en un solo acento propio. No es el tiempo —años treinta, años cuarenta— el que las hiere. Son ellas las que toman, de aquí y de allá, algunos de esos elementos, que bien pueden recapitularse con las palabras de Luis Pastori referentes a *Los poetas de 1942*, en Venezuela:

Aspirábamos a reimplantar, con alerta medida, ciertos moldes clásicos de la poesía castellana, pero renovándolos y desentumeciéndolos, dentro de una moderna visión de los

eternos temas del amor y sus vivencias, la introspección intimista, la soledad o la esperanza⁵.

De ahí que los tópicos ya censados de los años cuarenta —uso de formas tradicionales, tono solemne, naturaleza armónica, distanciamiento, nostalgia del pasado, visión arquitectónica, impersonalidad e interrogación retórica, influjo, además de los anotados, de Valéry y los románticos alemanes— puedan detectarse en un poema o dos de determinado poeta los “Sonetos entre el espinoso y la dolencia” o “La nueva oda al viejo modo de Luis de León”, del peruano Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) en su libro *Cuaderno de la persona oscura* (1946) o en la totalidad de una obra singular como la de Juan Rodolfo Wilcock, un paradigma de estos años.

La lectura de los primeros libros de Wilcock, esos libros donde se habla de nubes suspendidas y calma interminable, con su elación romántica a través del tema del amor, ese amor que busca el reposo y un pensamiento profundo, y que reflejan su fervorosa lectura de la poesía inglesa, da paso en *Persecución de las musas menores* (1945) a una sucesión de figuras ilustres: aquellas del clasicismo griego. Este poema es un buen ejemplo:

El augurio

Sentados sobre un muro los Troyanos
vieron pasar a Helena, sorprendidos,
en un barco de remos repetidos,
y con asombro unieron sus dos manos;

Y en el cielo sus rápidos hermanos,
sobre el puerto de Ilión inadvertidos,
anunciaron desastres y sonidos
de guerra, y otros barcos espartanos.

⁵ Pastori, Luis. *Los poetas de 1942. Antología*. Caracas: Monte Ávila, 1988, p. 8.

También al verte imaginé las furias
de una guerra fatal y prolongada
llena de ardor, de encantos, y de injurias;

este asedio tan largo de los días
ya fue previsto en tu primer mirada,
ya me venciste cuando sonreías.

Todo el pasado al servicio de un amor presente, pero este presente es también eterno, es decir: inactual. La restauración neoclásica que propone Wilcock, el acuerdo profundo entre *res* y *verba*, con su orfismo de base, intenta lo imposible: tratar con lenguaje elevado: “La plebeya vida contemporánea”, como ha dicho Ricardo H. Herrera al referirse a esta poesía. Wilcock, quien no ignoraba cómo la palabra fascismo implicaba también el término restauración, abandonaría la Argentina peronista, residenciándose en Italia: su lirismo sublime se convertiría en la ironía grotesca de su libro de cuentos —*El caos* (1974)— como si asintiera, desde el título, ante la época prosaica que le tocaba vivir. Pero de todos modos hay en la música anacrónica de sus poemas, oscilantes entre “los abismos / del pasado inviolable” y los del “futuro inglorioso”, el recuerdo de una intensidad perdida que puede resultar conmovedora por lo imposible. Las “églogas doradas de Virgilio / los lánguidos versos que el exilio / oyó de Ovidio en un país distante” convocan el retorno a un mundo, cada día más lejano, que los autores del cuarenta aún consideraban posible, y que en sus contradicciones vivieron como suyo, con el digno decoro de quien defendía causas perdidas. Solo que “el fin de la cultura es el logro de la belleza”, como recuerda André Bonnard refiriéndose a Grecia, y dicho ideal resurge cada cierto tiempo. Los poetas del cuarenta así lo creían y a tal ideal entregaron su fe en la poesía. Estas observaciones de Wilcock, fechadas en 1963, explican mejor sus intentos y los de varios poetas del período:

En esa época, esto es, la de la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia literaria había ya agotado su tarea de representar, ante los ojos del mundo, la hecatombe obrada por la Primera Guerra Mundial: el equilibrio histórico imponía desde ese momento que la segunda mitad del siglo fuese un período de reconstrucción; una reconstrucción, sin embargo, que ya se dejaba entrever como un mosaico de algún modo armado con los pedazos rotos del pasado, de la edad de la inocencia. A cada uno el deber de reconstruir con los trozos que le hubieran tocado en suerte.

Por eso el poeta adopta tan libremente el metro tradicional, la rima primigenia y el sentimiento cristalizado que, a más de la profunda necesidad histórica, hacían sobre todo de astutos instrumentos, máscaras indispensables para esconder provisionalmente la cara y no ser confundido en la muchedumbre desorientada de los retrasados que saltaban de la poesía sin sentido a la poesía comprometida, ramas del gran árbol a punto de caer, y luego caídas⁶.

A partir de los cincuenta: repaso con novedades

Los dioses aún ocupan su sitio: Darío, Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges, Girondo, Lezama Lima, Paz y Nicanor Parra. Quienes cronológicamente los siguen o los acompañan bien pueden oscilar entre los encantos de una semiclandestinidad redescubierta con fervor (casos de Rosamel del Valle, 1900-1965, en Chile; César Moro, 1903-1956, en el Perú, o Aurelio Arturo, 1906-1974, en Colombia) hasta los equívocos privilegios de quienes habiendo encontrado su voz aún deben continuar realizando su obra: pienso en Enrique Molina (1910) de Argentina, Pablo Antonio Cuadra (1912) de Nicaragua, Vicente Gerbasi (1913) de Venezuela, Gonzalo Rojas (1917) de Chile o Cintio Vitier (1921) de Cuba. Pero

⁶ *La Razón*, Buenos Aires, 25 mayo 1986, p. 3.

este terreno acotado de algún modo no excluye las sorpresas. El feliz descubrimiento, por caso, de Gastón Baquero (1918), el cubano instalado en Madrid, y de su volumen *Magias e invenciones* (1984). Cuando ya creíamos que este grupo se limitaría a profundizar en lo adquirido, la alegría de un verso fresco y sonriente modificaba el cuadro. Había que leer todo de nuevo.

Era una música no oída nunca antes, en su fervor criollo. Un juglar caribe que citaba a Heidegger y que concluía su libro de ensayos con uno titulado “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”.

Igual sucedía luego, midiendo el cierre o la apertura de ulteriores trayectorias. Dos poetas nacidos ambos en 1925 pueden servir de pórtico bifronte (me refiero al nicaragüense Ernesto Cardenal y al argentino Roberto Juarroz): la consolidación de un tono propio, cada vez más flácido en Cardenal (véase su mediocre *Vuelos de victoria*), cada vez más exasperado en Juarroz (*Undécima poesía vertical*, 1988), nos introducía de lleno en un paisaje no por árido —la historia había efectuado sus consabidos estragos—, sí surcado de riesgos y tensiones de los años cincuenta en adelante.

En tal caso, el paradigma podría ser Enrique Lihn (Chile, 1929-1988). Fracasado como novelista (las parodias histriónicas de Don Gerard de Pompier, su personaje, llegaban a ser demasiado pretenciosas), asumiría su última máscara bajo la forma del discurso de un mendigo en el paseo Ahumada de Santiago. El orate refutaba así los altos índices de crecimiento de la economía de Pinochet, la más estable, junto con Colombia, en un continente donde Perú y Argentina habían visto las suyas convertirse en pura ciencia ficción, de la mendicidad a la hiperinflación.

Pero Lihn apuntaba al meollo del asunto: la pobreza que volvía esquizofrénica cualquier existencia en cualquiera de las viejas capitales hispanoamericanas, llámense Ciudad de México, Caracas, Lima, Bogotá o Buenos Aires. Lihn, quien al igual que Nicanor Parra o Jorge Teillier, no se exilió después del golpe de 1973, declaró en una entrevista poco antes de su muerte:

Se trataba para mí de considerar las maneras de burlar la censura o de incorporarla al propio texto [...]. En todo este tiempo he acusado en el cuerpo de mi escritura el fenómeno de la dictadura, no hablando directamente de ella, sino produciendo ciertos textos que podrían tener una relación de homología con la sociedad chilena de estos años: textos asfixiantes que se refieren al poder y a la locura del poder.

Sus novelas *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra* (1981) se volvieron irrespirables. Había que viajar, trátase de Manhattan o España. ¿El resultado? Algunos libros monocordes y un poema revelador:

Nunca salí del horroroso Chile
 mis viajes que no son imaginarios
 tardíos sí —momentos de un momento—
 no me desarraigaron del eriazo
 remoto y presuntuoso.
 Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
 me infligió en sus dos patios como en un regimiento
 mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible.
 Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
 el miedo de perder con la lengua materna
 toda la realidad. Nunca salí de nada.

Si la muerte suaviza ahora lo irregular de su obra, una obra valiente en su búsqueda expresiva, pero llena de aristas y crujidos internos, como lo hace también con la clarividencia exasperada de algunos de los textos del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985), otras poéticas parecían abrirse y aclarar algo de su enigma en la apertura de la prosa. La fijación incómoda de la pobreza se diluía en la memoria o en la errancia por el mundo. Recalcaba la diversidad de esta poesía sustentada, al parecer, en la única verdad posible: la lengua materna es para el poeta “toda la realidad”.

¿Pensará lo mismo Cintio Vitier? Su trilogía, memoria novelada del grupo reunido en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956), se

constituye en justificación reflexiva de su trayectoria intelectual de la inserción de un católico en la Revolución Cubana: *De peña pobre* (1978, edición ampliada 1980). *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984) y *Rajando la leña está* (1986).

Pero quien había desplegado una de sus mejores voces en torno a la aridez (“Todo lo que existe pide algo [...]. Solo tú, aridez, no avanzas ni retrocedes”) cerrará su medio siglo de diálogo con la poesía apelando a lo que es tanto una constatación irrevocable — “Haber nacido es no poder entrar en ti”—como una súplica esperanzada— “Dame tu mano. Ayúdame a llegar”. La reflexión recurría de nuevo al canto. Imploraba su alivio.

Por su parte, el colombiano Álvaro Mutis (1923), quien había reunido el *corpus* de su poesía en la *Suma de Magral el Gaviero* (1940-1970) aparecida en España en 1973, se ve convertido ahora en el más prolífero de los novelistas: *La nieve del almirante* (1986) *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1988) y *La última escala del Tramp Steamer* (1989).

Sus conclusiones, como no, son melancólicas. En la tercera de ellas dirá: “Nuestro modesto infierno en vida no da ya para materia de la más alta poesía”. Y en la cuarta:

Estos intentos en que se empeñan los hombres para cambiar el mundo los he visto terminar siempre de dos maneras: o en sórdidas dictaduras indigestadas de ideologías simplistas, aplicadas con una retórica no menos elemental, o en fructíferos negocios que aprovechan un puñado de cínicos que se presentan siempre como personas desinteresadas y decentes empeñadas en el bienestar del país y sus habitantes.

La actitud de Mutis no era, por supuesto, solo contra la cohorte revolucionaria de nuestros días. Era mucho más vasta. Pero tal desencanto, típico de la poesía de este siglo, oscilante entre dos extremos, la tentación religiosa y la tentación revolucionaria, encontraba su sentido en el personaje que le daba origen: Magroll el Gaviero. Siendo este también un exiliado de todo puerto, un torturado por sí

mismo, era secreta, inconcebiblemente también, lo que Mutis había soñado y no pudo ser: un aventurero heroico en una época prosaica. Ya Laforgue lo había dicho: “*Declassé du vieux monde, / être sans fin ni loi / Desesperado! Là bas-Là bas, Je serais roi! [...]*”. Pero la degradación de estos reyes, formulada por Mutis, no impedía que este grupo de creadores que ya supera los sesenta años, siguiese aportando, desde la poesía, una palabra viva al plural coro hispanoamericano de nuestros días: la argentina Olga Orozco (1922), el venezolano Juan Sánchez Peláez (1922), el nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924), los peruanos Javier Sologuren (1921), Blanca Varela (1926) y Carlos Germán Belli (1927), el colombiano Fernando Charry Lara (1920), el mexicano Tomás Segovia (1927), para mencionar solo algunos. Añadiendo un solitario aún no leído: el boliviano Jaime Sáenz, nacido en 1927 y ya fallecido. Decantación sinfónica de un romanticismo surrealista, rasgo este último que también permeó a sus coetáneos, él elaboró su obra “sin importar el escarnio y la condena de un mundo amable y sensato”.

¿A cuál podría referirse? La poesía de Sáenz no hablaba solo desde los ensalmos de su piel: algo espiritual la trascendía. El poema comenzaba por afectar a su primer lector: el poeta que lo había escrito. Con razón *Muerte por el tacto* (1957) era el título de uno de sus libros. Si en la década del cincuenta se hablaba en Hispanoamérica de generaciones críticas y se mencionaba una poesía existencial, eran los específicos títulos de los libros los que sí daban la clave: allí estaban *La insurrección solitaria* (1953) de Carlos Martínez Rivas, los *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra, *En la masmédula* (1956) de Oliverio Girondo y el mencionado de Sáenz. El humor de Parra no disonaba, ni mucho menos, con la decantada ironía con que Martínez Rivas reinterpretaba escenas bíblicas o Girondo rehacía, desde abajo, el glogloteo genésico de la lengua, lubricando sus estructuras. El juego, por más libre que fuese, implicaba un orden. Una capacidad configuradora: eran poemas que mucho nos decían desde sí mismos. Un timbre único, lacónico o desbordado. De ascético grabado en las escenas donde Martínez Rivas descubría

cómo la inocencia es el paso previo al embrutecimiento o de payasada fúnebre, en el caso de Parra, quien no dejaba de apoyar muy firmes los pies en la tierra. Decía: “La poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu”. Solo que las cosas podían resultar tan fantasmales como los propios espejismos del espíritu.

Así lo experimentaron los optimistas revolucionarios de los años sesenta que añadieron a los tópicos retóricos de nuestra poesía el suyo propio. Primero fue el cisne modernista, luego los aviones de la vanguardia de los veinte, más tarde la rosa de los cuarenta. Ahora, en el sesenta, el canto al guerrillero heroico convirtió todo poema en una elegía previsible.

Cálidos, vibrantes y comunicativos, muchos de estos poemas se contabilizaban ahora dentro del aporte con el que la izquierda latinoamericana contribuyó a desestabilizar varias democracias, precarias y endebles si se quiere, pero democracias al fin, impulsando, en la década siguiente, los represivos regímenes militares. A la escalada retórica siguió la escalada violenta. Ni siquiera “La marea dulce de la Revolución”, de que hablaba Juan Gelman (1930), logró sacar adelante esta poesía y darnos hoy, treinta años después, un saldo válido, a partir del inicio de la Revolución Cubana (1959), que la marca y en ocasiones deforma con sus exigencias políticas.

Sucedió, por ejemplo, con quienes pusieron al día su poética para estar a la altura de la historia, como en el caso del argentino César Fernández Moreno (1915-1985), o de quienes, desde un vitalismo efusivo, como el salvadoreño Roque Dalton (1935-1975), se entregaron a la praxis de la lucha guerrillera, muriendo en ella. La paradoja trágica en el caso de Dalton fue que su asesinato no resultaba atribuible al justamente aborrecido imperialismo, sino a una fracción de izquierda más radical que la suya propia, en esa espiral dogmática que tantos suicidios políticos, a costa de tantas muertes reales, produciría.

Tal horror, que aún perdura en burócratas de la violencia como los grupos colombianos, en Sendero Luminoso o Tupac Amaru en el Perú o en el Frente Farabundo Martí en el propio Salvador de

Dalton, motivó como reacción crítica contra una poesía que identificó su voz con un lenguaje unívoco (el signo con la realidad que pretendía sustituir) la paulatina reafirmación de verdades mucho más subjetivas, si se quiere, pero intransferibles. Un sujeto privado que si bien padecía ese clima de rotundas afirmaciones ideológicas y flagrantes desequilibrios sociales no podía dejar de caer irónico, autocrítico, en esa frágil tabla de salvación que era la propia escritura. Ya Enrique Lihn lo dijo: “Pero escribí y me muero por mi cuenta / porque escribí, porque escribí, porque escribí estoy vivo”.

Si se aislaron, fue para romper el aislamiento. Si tomaron distancia, era para esclarecer, gracias a ella, los reales signos de la época: no el del mesianismo voluntarista, sino el del conflicto que se renueva cada día. Sin hablar de deuda externa ni esperar a la perestroika repudiaron tanto la usura capitalista como las falacias autoritarias del socialismo. Así se ve en el caso de mexicanos como Jaime Sabines (1926), Eduardo Lizalde (1929), Gabriel Zaid (1934) o José Emilio Pacheco (1939), de venezolanos como Rafael Cadenas (1930), Guillermo Sucre (1933), Eugenio Montejo (1938), de un colombiano como Jaime Jaramillo Escobar (1932), de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) o de los chilenos Jorge Teillier (1935) y Óscar Hahn (1938).

En Teillier y su arte poético quisiera detenerme un momento. En un país como Chile, de rotundas eminencias poéticas (Huidobro, Gabriela Mistral, Neruda, Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva), la propuesta de Teillier se ha venido destacando para los jóvenes por su convincente retorno a lo que podría ser otro espejismo: la tierra ancestral. Como él mismo lo dijo en el prólogo a su antología *Muertes y maravillas* (1971), en un texto fechado en octubre de 1968:

Para mí lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando lo cotidiano.

La poesía lírica, aquella que sobrevive en los valores del pasado, en pueblos rurales de frontera, que el poeta filtra desde la nostalgia, edificando una tenue armonía primordial que la trasciende. La del viajero que pasa, sombra fugaz, sin instalarse en dicho espacio, pero sin tampoco hallar arraigo en la ciudad, aparentemente moderna, contradictoria y desquiciada y a la que se vio obligado a desplazarse. Pero no se trata del socorrido tema sociológico de la emigración campesina a la ciudad. Teillier lo que intenta recordarnos es que la única casa del poeta es el canto. Que el poema no debe significar, sino ser, en primer lugar. Convicción, por ejemplo, que comparte Eugenio Montejo cuando anhela oír, más allá del asfalto, el despertar de los gallos. La música de la naturaleza perdida modulando en la urbe, sus rimas libres a pesar de la disonancia estática que bloquea nuestros oídos, tan insensibilizados en la estridencia como en el confort.

¿Otra evasión más? ¿Un nuevo orfismo trasnochado? Pienso más bien en el rescate anímico de lo que Hispanoamérica todavía es a pesar de su ingreso salvaje a la modernidad: diecinueve países de habla hispana aún no colonizados interiormente del todo y ya poblados por infinidad de pueblos muertos. Esqueletos a través de los cuales habla el aire, como en *Pedro Páramo*, de Rulfo.

La poesía entonces, como dadora, de nuevo, de sentido, volviéndolos habitables en la voz, en la memoria del verso, y no en la realidad atroz del progreso, con sus campesinos sin tierra, sus matanzas indígenas, su destrucción ecológica. A una Patagonia sin hombres corresponderá un Amazonas sin árboles como dos espejos vacíos reflejando la misma oquedad. Por ello, encerrado entre las cuatro paredes de su cuarto, desplazándose por calles que se deshacen cada día, el poeta intenta, incorregible, sembrar unas pocas palabras, arrojándolas hacia la fecunda nada que les servirá de canal de transmisión. Así lo hizo por cierto Alejandra Pizarnik, ofrendándose también en esa entrega realizada en contra del fragmentarismo que nos signa y que vuelve aún más inalcanzable la pretendida unidad. Sin embargo, breves sílabas como estas pueden llegar a reconciliarnos en su acorde fugaz:

Amantes

Una flor
 No lejos de la noche
 mi cuerpo mudo
se abre
a la delicada urgencia del rocío.

La marginalidad, escueta, precisa, volvió a ser creativa recusando el envilecimiento del poder y las monolíticas “razones de Estado” con las solas armas del pensamiento y la música. Nos recordó cuántos temas justos resultaron degradados al ser tratados por poemas injustos. Muy alto fue el precio físico, psíquicamente. Pero como en el caso del *Informe Sábado* sobre la tortura en Argentina, que al comenzar los ochenta cierra un ciclo coincidente con diversos retornos a la democracia burguesa representativa, esa democracia a quien tanto se denigró antes de reconocer que sin ella el derecho a la vida y a la libertad de expresión podrían convertirse en otro espejismo, también la auténtica palabra poética hispanoamericana de este período contribuyó a decir con claridad: “Nunca más”.

Es difícil, por no decir imposible, hablar de la poesía de diecinueve países y tender líneas generales que vayan más allá de la mecánica generacional o de la compartimentación con que las fronteras nacionales aíslan. Si a esto añadimos el desplome económico, agravando la incomunicación y el carácter marginal de todo el asunto (si ya no se venden novelas, mucho menos habrá de venderse poesía, como repiten editores y libreros), bien podríamos, desde el comienzo, dudar de las bondades de este proyecto: una puesta al día de la poesía hispanoamericana actual a partir de varias ópticas críticas. ¿O será que salvo a los locos a nadie más interesa la locura?

Existe, claro está, la perdurabilidad maniática de ciertos grupos y el sospechoso interés de quienes ejercen la docencia en Estados Unidos. Pero en relación con Estados Unidos la cuestión es de doble faz. Así lo manifestó Juan Liscano (Venezuela, 1915) no hace mucho:

Los “scholars” de la literatura norteamericana y española en EE.UU., debido al sistema imperante en las universidades, no escriben para decir algo nuevo sino para cumplir con un trabajo de ascenso. Nada aportan al conocimiento vivo de la literatura. En EE.UU. impera una aplastante mediocridad de escritorios y conferencias, simposios y foros, pero esa masa, si usted logra colocarse o atraer su interés burocrático, puede llevarlo a usted al premio Nobel.

No hay que agigantar nuestras pesadillas. Ni Borges, para citar la más egregia de las figuras, pudo, a pesar de tantas tesis como las que le infligieron, conmover al sanedrín sueco. Sin descuidar, en ningún momento, lo vigorizante de la esgrima anti-académica, reconozcamos que mucha de la más reciente poesía hispanoamericana viene también de bastiones universitarios. O semiuniversitarios, en sus orígenes, por la clausura militar que padecieron varias casas de estudio. Eso motivó en muchos profesores a abrir, en su propia casa, tantos talleres poéticos como los que proliferaron, primero, en el Cono Sur y, luego, en todos lados. Era una lícita forma de sobrevivir por parte de aquellos escritores que inspiraron su auge y hoy miden su degradación, más o menos inexorable.

Hay, sin embargo, otra idea más fecunda: la que Eduardo Chirinos (Perú, 1960) nos recuerda y que resulta válida para la totalidad del continente: la poesía hispanoamericana de este siglo es una tradición que perpetuamente se funda. Una misma lengua engloba la totalidad de sus propuestas a partir del modernismo. Que a cada nombre de poeta añada su país de origen es solo una forma de contribuir al diálogo, incitando a buscar volúmenes inconseguibles que, por casualidad, siempre alguien ha leído. Nadie lo cree, pero la poesía circula.

Pero este repaso inicial concluye con la pregunta del millón: ¿Cuáles poetas hispanoamericanos, nacidos después de 1940, vale la pena leer? ¿Antonio Cisneros (Perú, 1942), Raúl Zurita (Chile, 1951), Eduardo Mitre (Bolivia, 1943), Alejandro Oliveros (Venezuela, 1949), Darío Jaramillo (Colombia, 1947), David Huerta

(México, 1949)? Y si tales poetas existieran, ¿dónde se consiguen sus textos? Como si lo anterior fuera poco, una revisión de este tipo conlleva también un inevitable tufillo didáctico: comunicar la buena nueva, redimir ignorancias invencibles. Difícil tarea si aún no hemos superado el analfabetismo propio.

Comienzo por tomar la amarga píldora: este párrafo, que copio íntegro, de un muy ilustrativo artículo con que el poeta José Luis Vega informa sobre la poesía actual en su país: Puerto Rico. Vuelve y juega, todo de nuevo.

A lo largo de la historia cultural del país, y de manera consistente, la poesía puertorriqueña ha contado con autores dignos de figurar prominentemente en el horizonte general de las letras hispánicas. Tal es el caso de José Gautier Benítez en el romanticismo, José de Diego y Luis Lloréns Torres en el ámbito modernista, Evaristo Ribera Chevremont en los años de difusión de las vanguardias, Luis Palés Matos en el contexto de la poesía afroantillana, Julia de Burgos en el de la poesía femenina del posmodernismo y Juan Antonio Corretjer y Francisco Matos Paoli en años más recientes.

La mayoría de estos poetas son prácticamente desconocidos en Hispanoamérica y España. Esta situación no afecta exclusivamente a la poesía puertorriqueña; lo mismo sucede con otras literaturas alejadas de esa corriente central de las letras hispánicas cuyos enclaves fundamentales son Madrid, México, Caracas y Buenos Aires. La Corte y los viejos virreinos aún actúan como centros de fusión y difusión, a menos que la violencia de la historia, como en el caso de Cuba y Centroamérica, nos obligue, por razones extraliterarias, a fijar la atención en los ricos e ignorados suburbios de la cultura.

Vega tiene la razón, así como otros, desde tantos otros suburbios de la cultura (¿cuál es su centro?), Ecuador, República Dominicana, Bolivia, Costa Rica, Colombia misma, podemos repetir lo mismo. Pero para nuestro consuelo de filisteos solo nos resta recordar, como

siempre, lo que dijo Borges: la belleza es común; aún ignorándola del todo sé que la literatura del Borneo contiene cuanto un hombre necesita en su vida, y ver cómo las sucesivas antologías van perfilando nombres y decantando tendencias. Así, por ejemplo, la de Julio Ortega, que incorporando varios autores de Puerto Rico recalca cómo “las exploraciones” de sus poetas recientes “hacen de la nueva poesía puertorriqueña una de las más vivas en América Latina”.

Adoptemos, entonces, la óptica que el propio José Luis Vega señala con respecto a “las actitudes” que ha tomado la poesía en su país en las dos últimas décadas (1960-1980), proyectándola sobre el mapa general. Vega habla de cómo aquellos años sesenta, de fe política, de lucha, optimismo y radicalización, con su absoluta transparencia entre ideología y realidad, respaldaron una escritura mesiánica. Cómo luego un nuevo proyecto poético, anárquico, apasionado e individualista, que admira tanto a los poetas malditos como a un rebrote neosurrealista, aspiraba con su lenguaje monstruoso, de holocausto maravilloso, a imaginar, desacralizar y subvertir, mediante una escritura apocalíptica, y cómo también, a partir de los años setenta y mediante las siempre serviciales, efímeras y clandestinas revistas de poesía, una tercera actitud, la de la escritura irónica, concitaba el fervor. Dicha escritura, que se constituye a partir de un oscilante escepticismo, de una relación indirecta y mediatizada con la realidad, convertía al poeta en un descreído amable, de vuelta ya de algunas cosas, estableciendo entre sus versos y la realidad una distancia que permite el juego, el humor, la sutileza e incluso el virtuosismo formal.

Ironía que engendra un metalenguaje: el de la propia poesía, pues el irónico, alejado del entusiasmo positivo del mesiánico y del fervor negativo del apocalíptico, postula el trabajo poético como parte del trabajo cultural e incluso “patriótico”, como dice Vega, de su país. Solo que quizás los surrealistas, tan franceses ellos, nos curaron de la noción de patria. La patria de un poeta es su lengua.

Bibliografía

- Carranza, Eduardo. *Los pasos cantados*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975, p. 403.
- Carrera Andrade, Jorge. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 596.
- Herrera, Ricardo H. Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica. In: *La ilusión de las formas*. Buenos Aires: El Imaginero, 1988, pp. 53-78.
- Marechal, Leopoldo. *Poemas de Marechal*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966, p. 92.
- . *El poema de Robot*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986, p. 42.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Todo esto es mi país*. Poesía completa. 1944-1966. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 221.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Libro de poemas y canciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940, p. 84.
- . *Persecución de las musas menores*. Buenos Aires: Imprenta López, 1945, p. 79.
- . *Paseo sentimental*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946, p. 163.

CHILE: POETAS

DE LAS VANGUARDIAS A LA ANTIPOESÍA

Federico Schopf

Chile. Profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Chile. Autor de *Desplazamientos* (poesía, 1967); *Escenas de peep-show* (poesía, 1986); *Del vanguardismo a la antipoesía* (ensayos, 1986); *La Nube* (2009) y *El desorden de las imágenes* (Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra) (2000).



Estos dos ensayos —sobre *Residencia en la Tierra* (1935) de Pablo Neruda y *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra— forman parte de un estudio de la poesía hispanoamericana desde la ruptura de las vanguardias hasta su conclusión e indicaciones para un nuevo camino o salida de emergencia en la antipoesía. Instaladas en los borrosos extremos de un arco (acaso ilusorio) que cubre o más bien atraviesa un convulsionado momento histórico —el período de entreguerras, los años de la Guerra Fría, de la llamada coexistencia pacífica, todavía no lo del desmoronamiento del socialismo real—, ambas obras se relacionan de diversa manera con el bloque de la vanguardia y con su contexto histórico.

La obra de Neruda comienza por recortarse contra el horizonte del modernismo dariano, del que tomó recursos que muy pronto integró en su estilo, sin dejar residuo. Pero ya en *Veinte*

poemas de amor y una canción desesperada (1924) su escritura participa suficientemente de la instauración de una ruptura de forma y contenido respecto al pasado inmediato. *Residencia en la Tierra* —junto a *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro y *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo, entre otros textos— representa la plenitud de la vanguardia del período de entreguerras.

Poemas y antipoemas se (des)compone —desde el punto de vista literario— contra el modelo de poesía comprometida que había surgido en los años de apogeo del fascismo y los frentes populares. Pero tiene detrás suyo, a disposición, el vasto depósito de obras —con mayor o menor deterioro o ninguno— que habían dejado las vanguardias, de cuyos materiales echa mano el antipoeta para elaborar una escritura que se produce en un período histórico saturado por las imágenes de destrucción de la Segunda Guerra Mundial y por las imágenes de violencia y despotismo gratuito de las dictaduras latinoamericanas.

La experiencia de la modernidad es predominantemente negativa tanto en *Residencia en la Tierra* como en *Poemas y antipoemas*. Pero mientras en Neruda hay —desde *España en el corazón* (1937)— la formulación progresivamente explícita de un proyecto social para salir de la alienación moderna, caracteriza a la antipoesía la ausencia de toda proposición alternativa. Poco importa, para establecer este contraste, el que en la obra de Neruda —desde su “conversión poética”— la afirmación voluntarista de un cambio en la actitud del sujeto poético y su creencia en la doctrina stalinista del desarrollo objetivo de la historia por etapas vayan acompañadas, suplementariamente, por la reaparición intermitente de sus antiguas angustias e incertidumbres y también por indagaciones más profundas y materialistas de la historia, ya que, en ningún caso, todo su propósito, su voluntad, su deseo de cambio —como en muchos otros autores de esos años— se deja reducir a pura ideología.

Relectura de *Residencia*

Este comentario de *Residencia en la Tierra* surge en un momento en que la atención pública en torno a la obra nerudiana se ha ido desplazando desde los textos que escenifican un poeta fundamentalmente político, afirmativo, hasta aquellos poemas en que se hace visible más bien una actitud de indagación, de recuperación de experiencias que promueven visiones no ideologizadas de la existencia. Incluso, la lectura de obras como *Canto general* tiende actualmente a sorprender dimensiones que entran en conflicto con su lectura canónica y totalizante.

En este sentido, resultaría productivo —atrayerente, magnetizado por la propia escritura nerudiana— articular *Residencia en la Tierra* en un desarrollo que —desde el erotismo trágico de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*— conduzca a las interrogaciones e imágenes de *Alturas de Macchu Picchu* y desde allí, pasando por la retórica veladamente crítica de *Estravagario*, acceda a las melancólicas incertidumbres de *Memorial de Isla Negra*, a sus recuerdos que evitan cautelosamente caer en los abismos y se reanude en parte de su poesía póstumamente publicada, en su lúcido, resignado reencuentro con la intimidad y extrañeza de la tierra y de sí mismo, base material para un (im)posible recommienzo de la historia. Perseguiríamos, así, un movimiento que parece circular, pero que puede imaginarse mejor como una espiral en que la reiteración de preguntas que, por lo demás, nunca son idénticas —“nosotros los de entonces ya no somos los mismos”— y la acumulación de experiencias en una (des)orientación análoga van produciendo el espacio en que un sujeto —sin unidad, deshilachado, disperso— sigue reteniendo un contacto discontinuo con una exterioridad también dispersa, una especie de no-yo relacionado con un no-mundo.

Este movimiento —uno de los que puede leerse, creo, en la obra nerudiana— se contrapone violenta, corrosivamente con el desarrollo construido —por cierta crítica y por voluntad del poeta

mismo— desde una subjetividad alienada hasta la asunción del ser social y la representación totalizante de la naturaleza y de la historia¹.

Primeras recepciones

Residencia en la Tierra —publicada por primera vez completa en 1935 en Madrid— nunca dejó de ser considerada, en los círculos de avanzada literaria, como uno de los textos decisivos de Neruda y, paulatinamente, de la poesía de nuestro tiempo. Baste recordar la tirada aparte de “Tres cantos materiales” que, como homenaje a Neruda, realizaron los más relevantes poetas españoles de la generación del 27 —entre ellos, Aleixandre, Alberti, García Lorca, Cernuda— y las palabras con que Gabriela Mistral —que estaba fuera de Chile— recibió la aparición de *Residencia en la Tierra*:

La poesía última [...] de la América debe a Neruda cosa tan importante como una justificación de sus hazañas parciales. Neruda viene detrás de varios oleajes poéticos de ensayo, como una marejada mayor que arroja en la costa la entraña

¹ Dos libros de importancia decisiva para la interpretación de la obra nerudiana son el temprano texto de Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda* (Santiago de Chile: Ed. Santiago, 1967), que debe complementarse con sus numerosos trabajos posteriores, en especial para *Residencia en la Tierra*, su ensayo “*Residencia revisitada*” (*Cuadernos Americanos*, 142, pp. 129-62, 1985) y su notable edición de *Residencia en la Tierra* (Madrid: Cátedra, 1987), cuyas notas son absolutamente imprescindibles para poder trabajar con este libro, y *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Gredos, 1981), de Alain Sicard (cuyo original en francés, *La pensée poétique de Pablo Neruda*, apareció en 1977, publicado por Atelier Reproduction de Thèses, Université de Lille III). Una lograda reseña —con algunas observaciones sorprendentes, por ejemplo, acerca del stalinismo— hizo Jaime Concha en *Literatura Chilena del Exilio* (Los Angeles, California, 12, pp. 2-6, 1979). El mismo Concha publicó un importante estudio: Interpretación de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda (*Mapocho*, Santiago de Chile, 2, pp. 5-39, 1963) y su *Neruda (1904-1936)*, pleno de observaciones agudas, pero discutible como interpretación de conjunto. Por último, es iluminador “*Residencia en la Tierra*: paradigma de la primera vanguardia” de Saúl Yurkievich, en: Loyola, Hernán (ed.). *Neruda en Sassari*. Seminario di Studi Latinoamericani, Sassari: Università di Sassari, 1987, pp. 65-75.

entera del mar, que las otras dieron en brazada pequeña o resaca incompleta².

En Chile —donde la vanguardia se dio más en práctica poética dispersa que en la formación de grupos en torno a manifiestos—, uno de los defensores de la poesía nueva, Arturo Aldunate Phillips, llegó incluso a extrañarse de que los poemas de este libro no fueran considerados “al mismo tiempo sencillos y fáciles de asimilar desde el primer momento”. Para este ingeniero y lector entusiasta de las vanguardias...

[...] sobre la tierra ferozmente removida (por la Primera Guerra Mundial, la revolución rusa, la mexicana, la crisis económica de 1929) han nacido los valores artísticos definitivos de la época, que han captado lo real que existía en esas inquietudes y angustias y han creado obras de arte verdaderas³.

Distinta fue la reacción de la crítica literaria oficial, retenida en modelos institucionalizados de hacer y leer poesía. Alone —admirador de *Crepusculario* y todavía, aunque ya con reservas, de los *Veinte poemas*— exclamaba ante *Residencias*: “La verdad, el bien, la belleza. Antes se sabía lo que eran, antes había normas inmortales y arquetipos. Antes se sabía y se creía. Ahora...”, pero no dejaba de percibir —sombriamente inquieto— que en esta escritura se producía la dispersión del yo y se alcanzaba a divisar “el caos poético —o antipoético— en que el mundo se sumergió después de la Gran Guerra”⁴.

² Mistral, Gabriela. Recado sobre Pablo Neruda [Lisboa, 1936]. In: Céspedes, M. *Gabriela Mistral en el “Repertorio americano”*. Costa Rica: Ed. Universitaria de Costa Rica, 1978, pp. 232-3.

³ Aldunate Phillips, Arturo. *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Nascimento, 1936, p. 19.

⁴ Alone reseña a *Poesía y estilo de Pablo Neruda* de Amado Alonso (Buenos Aires: Losada, 1940), en *Anales de la Universidad de Chile*, 42-48, p. 277, 1941. La segunda cita en su *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (Santiago de Chile: Nascimento, 1931, p. 116). Además, su comentario a *Residencia en la Tierra* en *La Nación*, Santiago de Chile, 24/11/1935.

Años de producción

Los poemas de *Residencia en la Tierra* fueron escritos entre 1925 y 1935 en diversas y alejadas regiones de la tierra: en Chile, en algunas colonias europeas del Lejano Oriente, en Argentina, en España, es decir, en las periferias de la sociedad moderna.

La vida de Neruda era particularmente difícil en ese entonces. Pese al triunfo literario de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* —en que no solo la juventud reconocía la expresión de su erotismo—, el poeta pasaba por graves problemas económicos y sobre todo afectivos. El último verso de “Una canción desesperada” representaba emblemáticamente su situación: era “la hora de partir. Oh abandonado!”.

Pero su puesto de cónsul honorario no estaba en París —capital del siglo XIX y, en ese momento, centro de renovación artística internacional—, sino en el otro extremo del mundo: en Rangún, Ceylán, Java. Desde la bahía de Bengala escribe a un amigo:

Tengo que decirle: huyo de Birmania y espero que sea para siempre. No voy muy lejos: Ceylán, distante para usted, para mí la misma latitud, el mismo clima, la misma suerte... Ahora, preparémonos al horror de estas colonias de abandono, tomemos el primer Whisky and soda o chota pegg... Beber con ferocidad, el calor, olas, fiebres. Enfermos y alcohólicos por todas partes⁵.

Más tarde —hacia 1962—, el poeta recuerda en sus *Memorias*:

La verdadera soledad la conocí en aquellos días y años de Wellawatha... Entre los ingleses vestidos de smoking todas las noches y los hindúes inalcanzables en su fabulosa

⁵ Aguirre, Margarita. *Pablo Neruda, Héctor Eandi. Correspondencia durante “Residencia en la Tierra”*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980, p. 112.

inmensidad, yo no podía elegir sino la soledad, y de ese modo aquella época ha sido la más solitaria de mi vida⁶.

Pero la escritura poética no es mera ilustración de la vida del poeta ni de su época. No es un simple reflejo o representación pasiva de experiencias o ideas anteriores a la escritura. Parece más bien producción de (no) sentido —conocimiento, desconocimiento, conocimiento de una ilusión, ilusión de un conocimiento—, trabajo con los materiales de la experiencia y con los signos.

Conciencia crítica

Paralelamente a la elaboración de los poemas de *Residencia en la Tierra*, Neruda sostuvo correspondencia con un escritor argentino: Héctor Eandi. Gracias a ella, podemos tener indicios suplementarios del alto grado de conciencia crítica que tuvo el joven Neruda respecto a su trabajo poético en esos años.

Una de sus sensaciones —que arrastra desde antes de llegar a esta situación de extrema soledad— es la de su dificultad de comunicación:

[...] sufro una verdadera angustia por decir algo, aun solo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, sufriendo enormemente por ello. Hallo banales todas mis frases, desprovistas de mi propio ser⁷.

No solo no se siente expresado en la comunicación por medio del uso normal —normalizado, reducido a los significados y representaciones establecidas, dirigido a confirmar las certezas cotidianas— del lenguaje; en una carta anterior —del 11 de mayo de 1928, Neruda tiene 24 años— confiesa que “la disposición

⁶ Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 130 y 128.

⁷ Aguirre, op. cit., p. 45.

poética” lo conduce a una “vía más inaccesible” y agrega —reteniendo cierta relación con la exterioridad o creyendo que la tiene—: “De modo que gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil”⁸. Esta fuerza es, en cierto modo, una contrafuerza, desgastada en combatir falsas representaciones —en todos los sentidos de este término— y ocupada en reorientar las palabras, en reimprimirles o descubrirles otras capacidades significantes. El hilo precario que sostiene a esta fuerza es el contacto con una exterioridad que no es solo recubierta o inalcanzable, sino que rehúye entregar un sentido, lo difiere persistentemente.

En otra carta del mismo año, Neruda pregunta —con entusiasmo delirante— respecto a ese exterior que es, en cierta medida, también su interioridad:

Pero, verdaderamente, ¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, ¿no se siente obstruido por dificultades e imposibilidades? ¿Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades⁹.

Su largo, paciente trabajo —“¿quién puede jactarse de paciencia más sólida?”— se precipita en una escritura que alcanza a traspasar un límite —que no solo lo hace retroceder alejando su impenetrabilidad opaca, que no solo lo contamina de subjetividad esperanzada, no solo transforma el exterior en superficie de la proyección sentimental— e instala al sujeto *en la relación misma*, en el descenramiento, en la ausencia de ser de lo que “durando se destruye”. Así, escribe a J. S. González Vera:

⁸ Id., *ibíd.*, p. 33.

⁹ Id., *ibíd.*, p. 34.

Ahora bien, mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección), pero dentro de lo ambicionado. Es decir, he pasado un límite literario que nunca creí capaz de sobrepasar, y en verdad mis resultados me sorprenden y me consuelan. Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la Tierra* [...]. Todo tiene igual movimiento, igual presión... como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo¹⁰.

Algunas observaciones sobre “Galope muerto”

“Galope muerto” —hermético, de dificultad expresiva, oscuro de sentido, metafísico— es el poema que abre el conjunto y, en varios sentidos, lo representa. Ya su título nos introduce en el estilo antitético, paradójico, intensamente figurado que caracteriza la escritura residenciaria y su ambición de penetrar más allá de las visiones establecidas del mundo y del sujeto. La anormalidad sintáctica es otro recurso extremo de expresión: aquello de lo que se habla —y que motiva la escritura— no aparece mencionado en el poema. Podría pensarse que al nombrarlo no aparece o más bien aparece representado, mediado, interferido, recubierto, sustituido. Aquello es

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas...

¹⁰ Apud Loyola, Hernán. *Ser y morir en Pablo Neruda*, cit., p. 84-5.

Lo no mencionado es como la germinación en el agua o los restos consumidos por el fuego; reúne la superficie, lo alto y lo bajo; es un movimiento que parece vertical, de hundimiento y elevación, pero que se revela circular y —en las imágenes de las comparaciones— atrae varios sentidos: el oído, el tacto, la vista, el olfato...

[...] y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

La imagen de la molienda sobrepasa al presente y al alcance de la percepción: las formas se deshacen también en la lejanía, en el pasado, en la ausencia, en otros tiempos. La rueda del molino sugiere un movimiento circular, la rueda del tiempo, el ciclo de la naturaleza desde la germinación a la muerte, la sucesión de las estaciones del año, el tiempo como repetición en la naturaleza y como ruptura y conciencia de pérdida, de finitud en el sujeto instalado en el presente, en el límite, en la experiencia de corte, la separación, la discontinuidad:

la espesa rueda de la tierra
su llanta húmeda de olvido
hace rodar, cortando el tiempo
en mitades inaccesibles¹¹.

Pero la aparente regularidad del desarrollo cíclico de la naturaleza aparece también interferida: el sujeto residencial accede a una visión catastrófica de esa regularidad: “Las ciruelas [...] rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes”, esto es, antes de su maduración, antes del tiempo de su proceso propio. No solo la repetición no repite necesariamente lo mismo, no solo se acumulan los efectos anteriores del tiempo; además, en la repetición se interpone una especie de imprevisibilidad que puede conducirnos a la representación de una especie de historia de la naturaleza, de una temporalidad natural irrepetible.

¹¹ Neruda, Pablo. Lamento lento. In: —. *Residencia en la Tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 1987, p. 111-2.

La estrofa siguiente reconoce el movimiento en la inmovilidad: parece reiterar un centro, pero las comparaciones lo pluralizan, proponen no tanto un equilibrio, una afirmación de ese centro, sino más bien una tendencia centrífuga, una tendencia que descentra el movimiento, mezcla y atrae los extremos:

Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,
esas ruedas de los motores, en fin.
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,
callado, por alrededor, de tal modo,
mezclando todos los limbos sus colas.

Aquello de que se habla y se alude de modo indirecto no estaría solo en el centro; es además lo que rodea al sujeto y está también afuera del horizonte de sus experiencias, más afuera y más adentro del límite de sus percepciones. El sujeto reconoce sus huellas —las marcas de su paso— en la corteza del árbol y en la madera misma: son las costuras que relacionan las “mitades inaccesibles”, la que aparece y la que no aparece en el presente y en el pasado.

El sujeto tampoco se siente instalado en el centro de una exterioridad que lo sobrepasa. La posición fija, la perspectiva central que organiza la exterioridad en un espacio cerrado, que unifica el espacio, lo delimita y lo instala en el instante —lo eterniza en el ser de su apariencia—, que produce la ilusión de dominio de la totalidad en el acceso a su fundamento, le es ya insuficiente. Su detención en lo inmóvil le entrega la experiencia de una totalidad que no puede aprehender y le resulta inabarcable. Los fragmentos representados fragmentariamente —también porque retienen las huellas de lo no presente — exceden alegóricamente a su propia apariencia. No representan solo “la lenta descomposición de todo lo existente”¹². El sujeto residenciario no solo afirma el devenir, la

¹² Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda* [1940]. Buenos Aires: Sudamericana, 1966, p. 19.

desintegración, afirma el no ser del devenir, el (no) fundamento del devenir como el (no) ser que no es estático; es —para decirlo negativamente— la diferencia irrepresentable en el puro presente, la hendidura del tiempo, su entrevisión en una perspectiva quebrada que, en el acto de torcerse, de hacerse cóncava, convexa, elíptica, abre escorzos más allá del instante y la pura presencia.

La última estrofa produce el efecto de un agregado, de un suplemento. El sujeto atravesado por la angustia —y que ha sido presa súbita del júbilo al hablar de la actividad poética— se retrotrae a la distancia de quien da testimonio. Contempla exteriormente la relación (que siente) interna a la naturaleza entre la presencia y “eso” que, en cierto sentido, la completa, la plenifica oscuramente, la hace devenir, movimiento, desarrollo:

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

Al revés de Amado Alonso, creo que “la contorsión sintáctica no practicada siquiera por Góngora en su extremado hipérbaton” —y que corresponde a una de las lecturas de este ambiguo texto— conduce con gran eficacia expresiva en la dirección señalada por el propio Neruda en una paráfrasis: “Oscuros de eso, de lo que solicitándose mucho, de lo lleno, oscuros de pesadas gotas”¹³.

En el poema no hay —como concluye Alonso— “un fracaso de poetización”¹⁴; por el contrario, existe un trabajo con la lengua y sus contextos que traspasa los límites de las significaciones y las imágenes establecidas. La unidad del poema es externa a la relación del sujeto con la exterioridad y consigo mismo. La adjunción

¹³ Declaración de Neruda a Alonso, cit., p. 140.

¹⁴ Alonso, op. cit., p. 141.

mecánica de la última estrofa es una forma de leer la opacidad de los signos y la materia, de medir la distancia entre la presencia, el no ser y la temporalidad de lo existente.

Residencia revisitada

La variedad de interpretaciones de que ha sido objeto *Residencia en la Tierra* —una diversidad que no produce solo una acumulación progresiva de conocimiento y que no solo conduce a una comprensión cada vez más perfecta de ella— es ya un indicio de lo adecuada que estuvo, por parte de Amado Alonso, la calificación de su estudio como “introducción a una poesía hermética”.

Por cierto, la escritura de *Residencias* no es hermética en el sentido —semejante al *trovar clus* de la literatura provenzal— de que haya sido elaborada a partir de un código secreto, cuyo conocimiento permitiría, a los iniciados, descifrarla. Es claro que las dificultades que esta escritura opone a su lectura no provienen de una intención de ocultar el mensaje comunicado. Todo lo contrario, la voluntad, el deseo, la necesidad del sujeto es la de penetrar la oscuridad con que se le aparece la realidad externa y su propia subjetividad, mediadas además, y no solo suplementariamente, por un sistema de significaciones e imágenes que le parece que encubren o tergiversan el sentido que presiente o anhela en sus experiencias. La (des)orientación de esta escritura, arraigada y promovida en experiencias que resisten las formalizaciones heredadas, obstaculiza reiterada, persistentemente la ilusión de acceder a una lectura unívoca que sirva de base a una variedad acotada de interpretaciones.

Mi impresión es que, incluso en contra de la voluntad misma del sujeto de esta escritura —y de la obra entera de Neruda—, ella no conduce a una comprensión acabada, totalizadora, de las experiencias, que las interprete o comprenda en una totalidad o en una sustancia fundante, sino que, más bien, paradójicamente, rompe los límites de la totalidad que niega; parece alcanzarla, pero la difiere (dis)continuamente.

Con cierta cautela —o audacia— podría decirse que la totalidad a que la escritura tiende —al margen o junto a la intención de su sujeto— es una totalidad diferente a las que promueven las herencias acumuladas en la lengua y en las figuras ya codificadas. Así, una desviación peligrosa —a mi juicio, erróneamente reductora en tanto acorta el camino— sería aquella que recondujera esta escritura a la simbología heredada, de la que sin duda hace uso, aunque no siempre, más bien casi nunca, directo. La escritura de *Residencias* quiere alcanzar sus referencias por medio, entre otros medios, de la reorientación, la mezcla, la contradicción, la retracción, la agudeza —no sé si sistemática— de la retórica, la tópica, la simbología literaria.

Hernán Loyola —con seguridad el estudioso más autorizado de la obra nerudiana— ha propuesto en uno de sus últimos ensayos, “*Residencia revisitada*” (1985), una interpretación y una lectura que continúa, pero a la vez reajusta en gran parte sus trabajos anteriores¹⁵.

Una de sus sugerencias más productivas se refiere a la (dis)posición del sujeto de la escritura residenciaria y a la evolución que la registra desde la primera *Residencia* (1925-1931) hasta la segunda (1931-1935).

Caracteriza la disposición del sujeto su “afirmación apasionada de un *afuera*”. La experiencia simultánea de alienación y dependencia —respecto de la exterioridad y de sí mismo— lo conduce a una actitud “similar a la fervorosa porfía de un amante tenazmente rechazado” que apoyado en una “desolada confianza”, aspira a (re) descubrir la relación con el afuera —el sentido de la existencia— y a integrarla prácticamente a su propia vida.

Degradado por el “largo rechazo”, su autorrepresentación se retrotrae a la posición de un testigo que —como agudamente señala Loyola— no sería un “simple espectador, neutro y pasivo, de su propio drama”, sino, más bien, alguien que ha sujetado por necesidad

¹⁵ Véanse sus textos mencionados en la nota 1. Además, sus comentarios a *Antología poética* de Pablo Neruda (Madrid: Alianza, 1981. 2 v.).

sus anhelos de conocimiento y relación a una ardiente y vigilante espera, obediente a los signos de la realidad externa.

Pero esta profunda degradación —en que el sujeto se siente aislado, humillado, desprovisto de forma, innecesario— retiene todavía el recuerdo de un *sentido profético*: el autorretrato, dice Loyola,

[...] se caracteriza y define, en Residencia I, precisamente por esta dialéctica coexistencia de Degradación y Profecía. Cada vez que se explora o describe en términos de impotencia, debilidad, alienación o esclavitud (en el sentido recién explicado), [el sujeto] termina por reintroducir en su discurso, sin negar lo anterior [...] la dignidad y el orgullo de la propia figura, y en particular la razón misma de toda la operación. No hay antagonismo ni exclusión, entonces, en este contrapunto degradación/profecía, antes bien hay un mutuo reforzamiento al interior de los textos¹⁶.

La degradación —que contamina a todos, que es generalizada— ocurre en un tiempo social en que el poeta, pese a su aislamiento, sigue sintiendo que “un poco de cada oficio, un resto humillado / quiere trabajar su parte en nuestro interior” (“Colección nocturna”). Los días son de una “uniformidad mortal”, son el espacio “del olvido y de la discontinuidad homogeneizantes [...] como repetición discontinua [...] son la negación del aumento, del crecimiento, de la acumulación que rige la vida en la naturaleza”¹⁷.

Para Loyola, ya en la primera *Residencia* el sujeto, en el fondo, se obstina en sostener que “no es la muerte (discontinuidad y olvido) quien reina en el tiempo humano”. Un día especial, elegido —“¿Qué día ha sobrevenido!”—, se contrapone al resto, es decir, a la mayoría de los días y muestra que “es su verdadero rostro, que ellos, por misteriosas razones, persisten en esconder”¹⁸.

¹⁶ Loyola, Hernán. *Residencia* revisitada, cit., pp. 137-8.

¹⁷ Id., *ibíd.*, p. 137.

¹⁸ Id., *ibíd.*, pp. 142 y 144.

También ya en la primera *Residencia*, el fantasma —de “El fantasma del buque de carga”— sería el tiempo objetivado en las cosas y simultáneamente “una representación del poeta mismo y de su relación con el propio tiempo progresivo, que no le consiente vivirlo, sino solo percibirlo y registrarlo”.

En los poemas de la segunda *Residencia*, la autorrepresentación del poeta se va despojando de dimensiones y esperanzas —en el regreso al Sur, por ejemplo, experimenta la pérdida de la provincia de infancia como refugio: ahora es “muros de ceniza”, “orilla donde el mar azota con furia”— hasta desembocar en la más intensa sensación de vacío, innecesariedad, desptenencia, aislamiento, sórdida circulación improductiva.

Paradójicamente, sin embargo —en una estructura de quiasmo—, esta misma mengua del sujeto, que no retiene ilusiones y que ha perdido su carga profética, lo reduce a la más nuda percepción de *lo otro*, la exterioridad y la interioridad que, hasta el momento, se han experimentado como ajenos e inalcanzables. El poeta mira “como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”, la fuerza de lo otro en sí mismo. En este poema, “Agua sexual”,

[...] *veo* no implica separación entre el yo que ve y lo visto, sino un movimiento recíproco entre ambos. De modo que este *veo* significa una inmersión en (una zona profunda de) el mundo inmediato y simultáneamente una entrada en sí mismo (en una zona profunda del yo)¹⁹.

La sexualidad, el propio cuerpo y el propio pasado comienzan a ser recuperados como partes sustanciales del yo actual. Los “Tres cantos materiales” —luego de la inmersión en la naturaleza del hombre que es el sexo, señala Loyola— el descenso del poeta

¹⁹ Id., *ibíd.*, p. 152.

[...] a la profundidad secreta de la materia (ámbito de la naturaleza), como si el esfuerzo realizado para reconocer el núcleo natural de la vida en el espacio social hubiese desbloqueado el acceso a una clave descifratoria del misterio mismo de la naturaleza, poniendo en nueva conexión los dos ámbitos²⁰.

La (re)integración del yo en la continuidad fecunda del orden natural sería un resultado de la reconquista, por parte del sujeto, de su sentido profético (a través, por cierto, de su trabajo consigo mismo y con la exterioridad), pero también de su tendencia obstaculizada a encontrarse, a ser más plenamente en la naturaleza y en el prójimo:

Recuperar la destrucción significa reconocer en la naturaleza un modo satisfactorio y pleno de continuidad temporal [...] significa, en definitiva, la admisión de un tiempo objetivo para el existir en la naturaleza —paso que precede al inminente encuentro de la poesía de Neruda con la historia, esto es, con el tiempo objetivo del hombre²¹.

En virtud de este reconocimiento, el sujeto accede —según Loyola— a “una autorrepresentación totalizante y central” en que se reintegraría a la naturaleza y los otros —en “Estatuto del vino”—, afirmando un *nuevo yo*, un “soy yo” que anticiparía, desde su precariedad, desde su anhelo y su súplica, al “yo soy” de *Canto general* (1950). Intermedia es la expresión de este cambio contenida en “Reunión bajo las nuevas banderas” (1934) —incluida más tarde en *Tercera Residencia*:

Y así, reunido,
duramente central, no busco asilo
en los huecos del llanto, nuestro
la cepa de la abeja...

²⁰ Id., *ibíd.*, p. 153.

²¹ Id., *ibíd.*, pp. 154-5.

Solo que el propio Loyola nos advierte —al final de su ensayo y al margen de una ambigua cita de la “Oda a Federico García Lorca”— que...

[...] cada salto en la maduración del sujeto supone experiencias o revelaciones que atraen la *reflexión* (= pasado) sobre estratos profundos más o menos reprimidos, escondidos, oscuros, estratos que la habitual necesidad de *acción* (= presente) tiende a dejar dormir en los sótanos de la memoria. Las cosas no resueltas o no comprendidas del ayer disturbán la tarea de fundar el yo en el presente, por eso Pablo procura no removerlas hasta que un nuevo orden de experiencias autoriza su integración al hoy²².

Y termina con una cita de “No hay olvido”:

Pero no penetremos más allá de esos dientes,
no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
porque no sé qué contestar...

A la que podemos agregar un fragmento de *Alturas de Macchu Picchu*, que emerge en medio del ascenso —que es simultáneamente un descenso— al descubrimiento del ser americano:

Amor, amor, no toques la frontera,
ni adores la cabeza sumergida:
deja que el tiempo cumpla su estatura
en su salón de manantiales rotos.

²² Id., *ibíd.*, p. 160.

El sujeto residenciario

Me parece que hay reiterados indicios de que la vocación profética que siente el poeta residenciario —y que motiva y, en parte, legitima su escritura— no está vinculada a ninguna disposición meramente pasiva, de *medium* iluminado, y mucho menos a alguna trascendencia desde la que descendería una revelación (in)esperada. La voz (la escritura) del poeta no representa ninguna voz o silencio que provenga de las alturas. La trascendencia como dominio más allá de la experiencia, como origen o fundamento o fin de la vida, no existe para (el deseo, la desesperanza de) el poeta. El ámbito de referencias de esta escritura, las orientaciones de su búsqueda, los límites con que topa y pugna por penetrar —el más allá o más acá de esos límites— la excluyen. El *sentido profético* que retiene aún el poeta residenciario y procura plenificar con todas sus fuerzas empalma más bien con el proyecto de Rimbaud de hacer un poeta vidente, de transformarse él mismo en este poeta por medio, como se sabe, “de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”²³. Es en esta dirección —en esta tradición de la ruptura— que hay que articular el esfuerzo del sujeto residenciario por “penetrar la vida y hacerla profética”, según declara Neruda en una de sus cartas de esos años²⁴. Los versos finales de “Arte poética” nos indican que se trata de un trabajo —con los signos y con la experiencia— *solicitado* desde la exterioridad vasta y espesa que rodea al poeta, pero que también está instalada en su interior mismo:

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

²³ Rimbaud, Arthur. Carta a Paul Demeny [15/5/1871]. In: *Poésies complètes*. Ed. Pascal Pia. París: Gallimard, 1963, p. 220.

²⁴ Aguirre, op. cit., p. 60.

No obstante, su voluntad de ejercer —en la escritura— su vocación profética encuentra dificultades que parecen insuperables, pero que, a la vez —y él lo sabe— son las condiciones que legitiman su esfuerzo. Ellas se refieren no solo a la apariencia impenetrable de una realidad en continua disgregación, que se resiste o más bien rehúye sus intentos de conocimiento o reconocimiento, de iluminación con una luz —la de la palabra— que no alcanza directamente a sus objetos y que, además, en el camino se va ella misma disgregando, sino también, lo que es decisivo, a la experiencia de sí mismo como un sujeto descentrado, carente de identidad estable, un punto de vista que pierde en cada momento la fijeza de su posición y que, de esta manera, se siente engañado por el lenguaje, sostenido artificialmente por él en un lugar del que ya ha sido arrastrado y debajo del que no había fundamento. Desde esta condición de extrema precariedad respecto de sí mismo —desde un presente al que le es constantemente arrebatada su continuidad con un pasado y con un futuro—, el sujeto residenciario *decide* retrotraerse a la (dis)posición de un testigo:

Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,
incrédulo y condenado a un doloroso acecho,
frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
mis rostros diferentes se arriman y encadenan
como grandes flores pálidas y pesadas
tenazmente sustituidas y difuntas²⁵.

Pero su figura —apenas delimitada, apenas sostenida por un yo que se va sustituyendo— es la de un testigo mutilado, carente de capacidades para la observación, *tornado insensible y ciego*, esto es, que ya no ve ni siente con el resto desarreglado de sus sentidos. En continua disgregación nunca es el mismo, salvo en la difícil medida que mantiene su relación con la exterioridad. La disgregación —la

²⁵ Neruda, Pablo. Sistema sombrío. In: *Residencia en la Tierra*, cit., pp. 136-7.

despertenencia, la expropiación, el aislamiento, la separación—*obra* sobre el sujeto: lo corroe, lo deshace, le quita arrogancia y pretensiones. Pero el sujeto, a su vez, *obra* sobre ella, la hace base fugaz de su trabajo por retener la relación con la exterioridad —su presencia o su recuerdo perturbado— y por penetrarla, descubrir o (re)producir su sentido. “Significa sombras” — el último poema de la primera *Residencia*— concluye con un reconocimiento de la instalación del sujeto en una temporalidad (un no ser) que excede a la pura presencia (a un ser que desaparece):

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo,
cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.

La autorrepresentación del poeta residenciario —que no coincide con todo lo que de él muestra ni con todo lo que oculta— retiene cierto resplandor aurático que, por lo demás, reaparece intermitentemente, pero con reiteración, cada cierto tiempo en la escritura. De ello tenía conciencia —y deseo— el propio Neruda cuando le escribía a Eandi que su libro “es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como lo hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito”²⁶. Este resplandor — este fuego fatuo que surge de la antigüedad removida de las palabras y el oficio— no es necesariamente excluyente con la situación desmedrada del sujeto residenciario; al contrario, parece confluir con ella en la mostración y representación —incluso alegórica— de la existencia (histórica) misma.

²⁶ Aguirre, op. cit., p. 48.

Exigencias al lector

A más de medio siglo de su publicación —y en un momento ya diverso al de las vanguardias heroicas de entreguerras—, la lectura de los poemas de *Residencia en la Tierra* sigue siendo difícil (como la lectura de Lautréamont o Montale o, por otros motivos, la lectura de Góngora). Es ya claro que esta escritura no es intencionalmente hermética, que su oscuridad no es deliberada, es más bien terminal, quiero decir, resultado del trabajo de clarificación a que la impulsan los deseos y carencias del sujeto. Su apariencia impenetrable o errática —de materiales que se habrían liberado de toda forma— exige del lector una extrema concentración para advertir las huellas de su diferencia, las formas que produce el desarreglo y mezcla de los sentidos, las cuales le conducirán a percibir los resplandores de esa oscuridad y desde ellos —desde esa sombra hecha luz— las dimensiones de lo existente, las dimensiones del tiempo y del espacio, a que esas formas se refieren.

“El fantasma del buque de carga”

El barco que aparece en este poema —en una de sus lecturas— se transforma en una especie de alegoría del mundo histórico del que forma parte, la sociedad en cuyos bordes sobrevive el sujeto residenciario. El viejo barco en trabajosa travesía contiene —reproduce, simula— el mundo implantado por la sociedad moderna en la tierra todavía firme de sus colonias, sus utensilios y espacios sociales ya desgastados por el uso y entregados al abandono en el desvencijado buque de carga. La relación del sujeto de la escritura con este mundo es de incomodidad, inadecuación, extrañeza. Su subjetividad parece rechazada, reprimida, sustituida por las formas de vida que —de manera ya degradada— emblematizan los decaídos espacios públicos y privados del barco. Ingrávido, vacío, sin vida propia, deambula por ellos y accede a contemplarlos en su

carácter de naturaleza muerta. Aparece entonces el tiempo “inmóvil y visible como una gran desgracia”. La derrota, la frustración y el malestar del sujeto residenciario no están aquí directamente tematizados —como en algunos poemas de la segunda *Residencia*—: son sus efectos los que el lector puede advertir en la disposición anímica y física del poeta, en su desolación, en su falta de gravedad que, no obstante, está embargada por cierto cansancio o pesadumbre que imprime un ritmo lento a sus desplazamientos. Creo que este estado de ánimo se origina en la desconexión del poeta con el medio social —y, desde este, con la naturaleza— en su resistencia a las formas de vida alienadas que esta sociedad introyecta e impone, en la improductividad que ve y experimenta en ella, en su sensación de tiempo repetido o muerto. La perspectiva extrañamente inhabitual de la mirada que despliega esta escritura —y que ve el tiempo en las cosas y las cosas en el tiempo— se abre a partir de esta experiencia de distancia, vacío, *extrema despertencia*. La mirada del sujeto se hace anterior y posterior a los objetos en que concluye la mirada habitual y se satisface en apariencia. En este sentido —si se quiere— la mirada penetra más allá de la objetividad y alcanza a su fundamento, supuestamente situado fuera del tiempo.

La escritura nos comunica una negación del ser separado del tiempo y una negación de la percepción separada de la historia que ella misma y sus objetos contienen. El transcurso pasado asume la forma de un fantasma que no tiene presencia positiva y —lo que es decisivo— no tiene nombre. El tiempo —no solo el pasado— no es presencia (positiva), sino una merma, una diferencia que ha de ser mencionada negativamente. La sinonimia y la antítesis —dos formas de impropiedad lingüística— son procedimientos a que adviene esta escritura para descentrar los significados y significantes (im)positivos de la lengua. La temporalidad transcurrida —y presente negativamente— es figurada como esa fantasmagoría que la mirada del poeta hace visible en las cosas. Estas no se muestran totalmente en su pura presencia, pero tampoco en la suma de esta presencia y el resto que indican las huellas desde las que el poeta (la

escritura, la mirada, la relación) hace visible lo ausente. El origen (para nosotros) del fantasma está en las cosas:

Olor de alguien sin nombre
que baja como una ola de aire las escalas,
y cruza corredores con su cuerpo ausente,
y observa con sus ojos que la muerte preserva.

Observa con sus ojos sin color, sin mirada,
lento, y pasa temblando, sin presencia ni sombra:
los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
su transparencia hace brillar las sillas sucias.

¿Quién es ese fantasma sin cuerpo de fantasma,
con sus pasos livianos como harina nocturna
y su voz que solo las cosas patrocinan?

La enumeración de seres y objetos refiere a lo que en ellos está disperso, pero los unifica: el tiempo que es su (falta de) base. La voz del tiempo —que es el silencio— es su exhibición en las cosas.

Solo las aguas —aquí, las del océano— rechazan su influencia. Así lo percibe el poeta desde su perspectiva. No permanecen en ellas rastros de ningún pasado. Frente al deterioro del mundo histórico —representado por el buque de carga— despliegan su resistencia, su integridad: unidas y reunidas —aproximando contrarios, como “vidas de fuego”— tienen el efecto del tiempo sobre el barco: lo corroen, lo traspasan, lo rodean de su inmenso y agitado continente. El viejo buque las atraviesa y, transitoriamente, las separa, pero ellas tornan a reunirse y siguen penetrando su sustancia y destruyendo su forma.

La frontera —la fisura— entre las formas históricas y la naturaleza no es estática. En uno de sus sentidos, las aguas del océano alegorizan la eficacia del tiempo, su capacidad corrosiva “traficando sus largas banderas de espuma / y sus dientes de sal volando en gotas”. Son representación alegórica —indirecta, que recurre a la vastedad material del océano, que continúa más allá del

horizonte— de la presencia inconmensurable, inabarcable del tiempo. Pero no siempre borran o disuelven las huellas, las marcas del pasado. La historia —la agitación humana— contamina las “viejas aguas” del puerto. La travesía va dejando un rastro transitorio, una estela, “un mar *amargo* que huye detrás del buque” —fuerte concentración de la fugacidad de los hechos y los signos—. El agua detenida, “depositada y verde” —de “El reloj caído en el mar”—, se hace, para el sujeto de la escritura, *ciego signo* del tiempo acumulado. En “Ausencia de Joaquín” —de la primera *Residencia*—, el cuerpo del amigo muerto cae en “cierto océano” y sobre el poeta lejano “salpican estas aguas, y viven como ácidos”.

El trabajo con sus circunstancias —con su acción y pasión de sujeto degradado y ardiente testigo— ha conducido al poeta a hacer durar, precaria, difícilmente, una perspectiva o relación en que las apariciones discontinuas de sí mismo y la exterioridad alcanzan a revelar su diferencia, las huellas de una temporalidad que excede al puro presente y niegan al ser y a la trascendencia como fundamento, los hacen innecesarios.

Instalado en el lugar del fantasma —que no es solo la posición del tiempo transcurrido—, el sujeto de la escritura introduce una medida que no tiene un punto fijo y que, en su movimiento, no puede abarcar la totalidad desmedida del tiempo y del espacio. La visión del “círculo del día” establece los límites de una totalidad que a cada instante deviene otra, en una interminable operación de resta (desapariciones) y suma (apariciones) que, de esta manera, se niega a sí misma y difiere permanentemente su imposible aparición total.

El amor y la muerte

A la medida que sí parece advenir el poeta residenciario es a la de su muerte como fin de su existencia disgregada, pura sucesión de presentes que se sustituyen sin vínculos de continuidad y en la que, sin embargo, aún retiene el recuerdo o la presencia fugaz de sus

relaciones con la exterioridad (en la que está incluido él mismo). En este sentido, la experiencia contenida en *Residencias* no es solo expresión o reflejo de la alienación de las formas de vida en la sociedad moderna, tanto en su centro como en sus márgenes (entre cuyos extremos se desplazaba el poeta).

La sensación de extrañeza respecto a sí mismo, la naturaleza y el prójimo está en la base, en el origen de esta escritura. Poemas como “Walking around” o “Desespiciente” —pero ya antes “Caballo de los sueños” o “Un día sobresale”— representan una cotidianeidad en que el tiempo se vive como presente dilatado o tiempo repetido, improductivo, muerto.

Pero la experiencia del tiempo (re)producida en los poemas de *Residencia en la Tierra* —como ha tratado de mostrarlo nuestra lectura de “El fantasma del buque de carga” — excede metafísicamente a la representación del tiempo de la cotidianidad alienada y su correspondiente superación: es, más a fondo, el no fundamento de los seres y las cosas, un fundamento de resta o resta de fundamento que, todavía más, resulta oscuramente anunciado por el sujeto residenciario, en su práctica dispersa, como el horizonte, el límite que percibe para su existencia y su persistente anhelo de sentido y realización. Aunque acaso esta última toma de conciencia no se manifieste en los poemas de *Residencia en la Tierra* con la nitidez y tajancia con que la rememoran o (re)producen los primeros cantos de “Alturas de Macchu Picchu” (1946), que constituyen —ya desde otra posición pública del poeta, desde el cambio o supuesta superación de la posición anterior— una especie de mirada retrospectiva y crítica sobre la experiencia contenida en *Residencias*, en la que, desde el *ahora* de la revisión, la muerte...

[...] era como mitades de hundimiento y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero²⁷.

²⁷ Neruda, Pablo. Alturas de Macchu Picchu, IV. In: *Canto general*. México: Océano, 1950, p. 43.

En efecto, parece extraordinariamente difícil que un sujeto en continua dispersión —apenas sostenido en su relación discontinua con la exterioridad y en su fuga de sí mismo— alcance a mantener como un marco de referencia fijo para la realización y sentido de su vida la evidencia de su muerte por venir. Pero sí accede a la conciencia de su temporalidad esencial —que no es la de la muerte diaria susceptible de superación— y que se muestra, por ejemplo, en la dramática apelación a la amada que el poeta lleva a cabo en su “Oda con un lamento” de la segunda *Residencia*. Allí su figura se recorta y aparece ante los ojos de ella contra el fondo tempestuoso de las olas, o mientras nada contra el río de los muertos —“y la sal golpea y la espuma devora”²⁸—, potenciando aún más la urgencia de la relación amorosa, la comunicación, el sustento, la consumación ante la muerte.

Addenda

Esta lectura ha tenido lugar en un contexto de (in)seguridades diverso al de las interpretaciones canónicas y que es, por cierto, posterior a la caída del socialismo real, posterior a la dictadura de Pinochet (Neruda murió en Chile al comienzo de esa dictadura) y posterior al llamado “crepúsculo de las ideologías”, esto es, al predominio, espero que temporal, de una de ellas. Se ha dejado guiar —pasiva y activamente— más por la fuerza del deseo, por la intencionalidad soterrada que (des)orienta a la escritura residenciaria que por la voluntad explícita, el querer decir programático del poeta, antes y después de esta obra. Las dimensiones, los correlatos de experiencia que abre o muestra esta escritura parecen no reductibles al movimiento de superación —de perfeccionamiento, de desarrollo progresivo, más o menos dialéctico— que eminentes críticos ven en el conjunto de la obra y vida nerudianas. Por el contrario,

²⁸ Neruda, Pablo. Enfermedades en mi casa. In: *Residencia en la Tierra*, cit., p. 238.

creo más bien que esta experiencia de la subjetividad, de lo exterior a ella y, sobre todo, de la temporalidad como resta de fundamento —“¿de qué materia desposeer?” se pregunta el materialista sujeto de esta escritura y nos lo pregunta, sugiriendo un concepto diferente a los habituales o repetidos— reaparece irregularmente en medio de las seguridades que proclama el poeta programático, desestabilizando o quitando base a las afirmaciones y totalizaciones que (mal) tratan a la poesía como mero vehículo, medio de comunicación de lo ya dicho, ilustración o reflejo, puro “contenido de un continente exterior a ella”, según denunciaba, a contracorriente, Enrique Lihn en los años difíciles²⁹. Es en el antagonismo —en el trabajo negativo— con la lengua y la experiencia que se despliega la escritura residenciaria y, desfondando la metafísica tradicional, (re)presenta al sujeto en la legitimidad de sus deseos de ser otro, es decir, él mismo en la plenitud histórica de sus relaciones.

La antipoesía

La antipoesía —como escritura y como noción suficientemente contradictoria— se encuentra ya plenamente aceptada, celebrada, reconocida, en parte institucionalizada, pero sigue también resistiéndose a ser asimilada del todo o, al menos, en dimensiones que parecen decisivas. La obra de Nicanor Parra —desde *Poemas y antipoemas* (1954) hasta *Obra gruesa* (1969)— está ya integrada a la historia literaria de la lengua española y constituye una parte insoslayable del horizonte de expectativas desde el que se lee poesía —y antipoesía y lo que sigue— en la actualidad. Los poetas jóvenes se enfrentan a ella no solo como advertencia para no recaer en modalidades ineficaces de hacer poesía — anteriores y posteriores al antipoema—, sino también como una escritura que sigue

²⁹ Lihn, Enrique. Residencia de Neruda en la palabra poética. *Mensaje*, Santiago de Chile, pp. 224-225, 553, dic. 1973.

desarrollándose y que, cada cierto tiempo, reaparece en la escena pública con proposiciones renovadas: últimamente, los ecopoemas, los escombros, los discursos de sobremesa, que se hacen cargo de los problemas más candentes de hoy y del problema mismo que es la supervivencia de la poesía en las sociedades dominadas por los medios masivos de comunicación —que coquetean poco con ella— y por la economía de mercado que tampoco la promueve demasiado como objeto de consumo.

Desde antes de la constitución de su diferencia —desde su preparación e infiltración en algunos poemas—, la antipoesía fue acompañada por el comentario negativo de los críticos oficiosos —o sus compañeros de ruta— en el mediocre escenario de la cultura institucionalizada. “Sinfonía de cuna” y otros poemas fueron calificados —en el lejano 1941— de “poesía epidérmica, efímera, como todo lo que no se nutre de la realidad profunda del hombre”³⁰. Poco antes de aparecer *Poemas y antipoemas* —anunciado por una serie de anticipos, uno de ellos con el título de “Notas al borde del abismo”—, otro antologador estimaba en Parra “al cantor simpático, al poeta menor absoluto”³¹.

No obstante, sorprendentemente, la publicación de *Poemas y antipoemas*, en 1954, produjo un enorme impacto entre los poetas; en especial, entre los jóvenes y desorientados escritores chilenos que empezaban a trabajar después de la Segunda Guerra Mundial y en plena Guerra Fría. Dos características suyas fueron las que más llamaron la atención: la desacralización del yo poético, su descenso de las alturas a las que lo había encumbrado el modernismo en nuestro medio, y la (re)incorporación de la oralidad —del tono oral, del discurso cotidiano, no solo de las palabras, sino también de las estructuras sintácticas, las frases hechas, los lugares comunes del pensamiento— a la escritura poética. Armando Uribe —joven poeta chileno de ese entonces— recordaba que:

³⁰ Poblete, Carlos. *Exposición de la poesía chilena desde sus orígenes hasta 1941*. Buenos Aires: Claridad, 1941, p. 319.

³¹ Castro, Víctor. *Poesía nueva de Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1953.

[...] los antipoemas nos hicieron dar un salto [...]. Desde *Residencia en la Tierra* de Neruda, ningún poeta nuestro había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta. En esa época, hay que confesarlo, nos sentíamos en cierto modo traicionados por Neruda. El poeta que había entrado de frente a lo atroz en *Residencias*, el que se había atrevido a todo, volvía la espalda a la vida terrible y construía un mundo hermoso e innumerable en *Las uvas y el viento*. En cambio, la antipoesía de Parra reproducía nuestra propia vida; era poesía por el lado del revés, por el lado que uno vive cuando no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser³².

La antipoesía es una escritura elaborada a partir de la negación de los rasgos esenciales de otras escrituras y de otros discursos literarios y no literarios. El antipoema es una contradicción, un contra-texto. No es solo resultado de la reflexión, sino, todavía más, de una búsqueda llevada a cabo en la práctica poética misma. Ni siquiera los poemas que el propio Parra había escrito con anterioridad —durante los años del Frente Popular en Chile y la Guerra Civil Española— resistieron este examen. Habían sido (por lo menos en proyecto) una especie de poesía comprometida socialmente.

En efecto —y reaccionando contra el exclusivismo de la poesía hermética hasta entonces practicada—, su *Cancionero sin nombre* (1937) contenía poemas que aspiraban a llegar a todos y comunicar una visión del mundo que fuera reconocida como propia por los miembros de la comunidad nacional en su conjunto (más allá o más acá de las clases sociales). Estos poemas —remontando la supuesta desviación vanguardista— retomaron algunos recursos provenientes del posmodernismo y de la poesía llamada popular (a la que se agregaba cierta reducción de la poesía de García Lorca, aquella que permitió a Borges calificarlo de “andaluz profesional”). Pero dieron una imagen falsa, populista, de la vida, que más bien recubría su experiencia, la edulcoraba en una satisfacción mediocre, sustitutiva,

³² Uribe, Armando. Como un herido a bala. *La Nación*, Santiago de Chile, 8/6/1967.

a la vez que prolongaban una concepción soterradamente sublime, sentimentaloides, de la poesía. Con el paso del tiempo —y bajo la influencia de la obra posterior de Parra— parte de estas imágenes se ha hecho cómica y, gracias a la perspectiva lúdica del hablante, algunas parecen incluso representaciones posmodernistas del paisaje, su reproducción en tarjetas postales.

La antipoesía se (des)articula también —como lo percibieron los poetas jóvenes de entonces— sobre la base de la negación de cierto tipo de poesía política representada ya por suficientes poemas de *Canto general* (1950, comenzado en 1943). El antipoeta verificaba en ella la reaparición —insostenible desde el materialismo— de un poeta elevado, el Gran Pedagogo, y de una representación totalizadora de la realidad histórica, ideológicamente reajustada y, por tanto, recubriente, por decir lo menos. Como recuerda Gutiérrez Girardot —a propósito de los poetas que en esos años asumieron esta práctica voluntarista—, estos poemas eran “fascinantes por el sonido y la pompa, pero el aspecto metálico solo ocultaba un vacío de sustancia de realidad y de historia”, una historia de la que los poetas comprometidos “se sentían representantes, ejecutores y orientadores”³³. Por fortuna, Neruda no logró controlar del todo la totalidad de su producción poética de ese momento. Pese a sus esfuerzos programáticos, “Alturas de Macchu Picchu”, por ejemplo, deja filtrarse representaciones de una experiencia menos dirigida de la historia.

Pero el discurso antipoético no es —como siguen creyendo algunos profesores— la simple negación de algunas modalidades anteriores de hacer poesía. La antipoesía no depende simétrica, especularmente de los modelos que niega ni expresa o representa la negación de sus representaciones. Sus límites no coinciden de manera negativa con los límites de lo que niega. Su negación —irónica, paródica, perifrástica, humorística, cínica— libera capacidades expresivas, representativas, referenciales, que no existen en el uso positivo o directo de sus medios y materiales.

³³ Gutiérrez Girardot, Rafael. Ethos contra pathos. *Mercur*, 332, p. 95, 1976.

El rasgo más sobresaliente de los antipoemas —y el más chocante cuando hizo su aparición en la escena literaria de fines de los años cuarenta— es su utilización del tono y del discurso coloquial. Habría que decir que lo reincorpora —antes estaba en el dadaísmo, en los poemas de Apollinaire, en algunos poetas posmodernistas, en Baudelaire, en Wordsworth—, pero el antipoema, surgido en otro contexto, lo que es decisivo, logra introducir una diferencia en la medida en que su intencionalidad y su frecuencia deconstructiva resultan inéditas. El antipoeta traslada discursos de lugar; no solo retazos del discurso coloquial, también fragmentos y estructuras de otros tipos de discurso no literario: comercial, periodístico, psicoanalítico, administrativo, litúrgico, etc. Diríase que (des)compone la escritura si *Poemas y antipoemas* no la practicara todavía como pura transposición gráfica de las palabras habladas. Solo más tarde —con evidencia desde los *Artefactos* (1966)— recobrará la escritura su exceso signifiicante, su diversidad signifiicante, respecto a la palabra hablada.

Las tres partes en que está dividido *Poemas y antipoemas* —título dicotómico— indican que la estructura del libro es contradictoria, inestable, y se sostiene, precaria, incisivamente, en el tiempo. En la última edición del libro —a cargo de René de Costa— se cita una importante declaración de Parra respecto a esta estructura:

Hacia 1954 presenté tres poemarios, bajo pseudónimo, a un concurso de poesía patrocinado por el Sindicato de Escritores de Chile: *Cantos a lo humano y lo divino*, *Poemas*, y *Antipoemas*. Me tocó el primero, el segundo y el tercer galardones; el premio consistía en su publicación por la editorial Nascimento. Mi voluntad fue publicar solo los *Antipoemas* y a esto respondieron que los tres, al ser premiados, pertenecían al Sindicato³⁴.

³⁴ Apud Costa, René de. Introducción a *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 19. La cita proviene de Lerzundi, P. In defense of antipoetry: an interview with Nicanor Parra. *Review*, Nueva York, p. 65, otoño 1971.

La fluida estructura del conjunto —desestabilizantemente productiva— surgía, así, del feliz (des)encuentro del azar y las disímiles preferencias de los seres humanos; en este caso, de quienes premiaban, por separado, distintos estilos, en apariencia incompatibles, y de quien los había atravesado transgresoramente en busca de un discurso que diera cuenta, con propiedad siquiera relativa, de sus experiencias, las acercara, las incorporara al ámbito de la (in)comunicación.

Por cierto, los poemas de la primera parte del libro están ya contaminados de antipoesía: en su relajado uso de recursos tradicionales —endecasílabo, rima asonante, romance heroico, metáforas gastadas— proponen y destruyen una imagen del mundo, una sentimentalidad. “Hay un día feliz” representa —y nos solicita complicidad, compasión con el hablante, autoengaño— la posibilidad del regreso al lugar de origen, que es comprendido ahora como el lugar del resguardo y la plenificación existencial, pero gradualmente —a partir de señas cada vez más inequívocas y que son además interferencias prosaicas, perturbaciones del ensueño— nos prepara para la conclusión, la coda final, el desengaño: no hay regreso posible, el espacio anterior también estaba atravesado por el tiempo, el desamparo, la opacidad, la alienación de la vida moderna.

Los antipoemas de la tercera parte recuperan, a su vez, experiencias que los modelos poéticos rechazados no solo no son capaces de expresar, sino que, todo lo contrario, desfiguran, falsifican, sustituyen. El humor, la parodia, la ironía, el simulacro “permiten al antipoeta liberarse del sentimentalismo y del melodramatismo” —según observan con agudeza Alonso y Triviños— en el doble sentido de la palabra: como ridiculización de pasiones desquiciadas, imposibles, pero también como reverberaciones, chispazos de impulsos de contacto bloqueados por condiciones ya internalizadas de la vida social³⁵. La antipoesía —y no la poesía— es ahora la (des)

³⁵ Alonso, M. N. y Triviños, G. Prólogo. In: Parra, Nicanor. *Chistes para desorientar a la poesía*. Madrid: Visor, 1989, p. 11.

figuración que (in)comunica las emociones generadas en la experiencia y su contexto.

Por desgracia, nuestra indagación crítica no ha podido desprenderse del todo de la paráfrasis. Ella es uno de los modos —el más explícito, el más directo, el más sospechoso por lo mismo— de relacionar las representaciones de un texto con sus probables referencias.

El sujeto referido en la antipoesía se traslada, como se sabe, del espacio rural —del centro de Chile— a la capital de la República. Es un emigrante, no un afuerino que llega de paso y piensa, en algún momento, retornar al lugar de origen. Le atrae el prestigio de la ciudad y sus formas de vida modernas. Cree que en ella va a encontrar mejores expectativas de vida: realización en el progreso, felicidad. Pero sufre un desengaño tras otro. Bajo las apariencias de justicia social —a la sombra de la ley— impera la explotación más inmisericorde del hombre (casi todos) por el hombre (unos pocos). En la ciudad —así lo va padeciendo el protagonista—, los otros rehúyen el contacto, están a la defensiva, temen. Aparecen sumergidos en el anonimato, se disimulan en él, simulan ser masa, están en camino de serlo. Pero la masa aún no está representada en este momento de la antipoesía, sino como una latencia que amenaza invadir el espacio de una ciudad demasiado deshabitada para sus pretensiones de modernidad. Materia para su crecimiento son los seres humanos —“ellos leían el periódico o desaparecían detrás de un taxi”— a los que una socialización represiva proporciona, compulsivamente, caminos de aparente felicidad o, en último término, de mera supervivencia. Caminos que conducen a inhibir sensiblemente sus posibilidades de desarrollos alternativos o acaso surgidos de la fuerza de sus deseos. Adoptan, así, las máscaras sociales del caso —todavía algo voluntariamente, de acuerdo con sus proyectos—, esto es, las funciones que la sociedad libre prescribe o garantiza para los individuos.

Por cierto, la mujer también hace su entrada en este espacio público, a estas alturas de su desarrollo ya suficientemente reticulado por programaciones (pre)visibles de gestos, conductas y lugares en

correspondencia tolerada. La reducción de la mujer a puro objeto del deseo —como se exhibe en “Canción”, texto de tránsito entre los poemas y los antipoemas— no resiste a la acumulación de experiencias en sentido contrario, que desestabilizan al protagonista. La figura casi genérica de la mujer destella en la oscuridad, le interfiere la visión, resulta inevitable, atrae en su ausencia. “La trampa” es testimonio elocuente de que el protagonista no está en condiciones de controlar su situación amorosa, ni sus propios impulsos ni, mucho menos, los de ella:

[...] el instinto de conservación dejaba de funcionar
y privado de mis prejuicios más esenciales
caía fatalmente en la trampa del teléfono
que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean
y con manos trémulas marcaba ese número maldito
que aún suelo repetir automáticamente mientras duermo³⁶.

El grado extremo de su dependencia es reconocido por el mismo sujeto enervado, exhausto —pero aún con ocultas reservas de energía— que exclama: “La otra mitad de mi ser prisionera en un hoyo”³⁷.

A este hoyo lo arrastra irresistiblemente, o casi, “la víbora” que lo explota erótica y económicamente —“largos años viví condenado a adorar a esta mujer despreciable”—, pero que en compensación proyecta construir para ambos un nido de amor en forma de pirámide, es decir, de tumba. Aunque esta vampiresa criolla —eran los años de Rita Hayworth y de las mujeres fatales del cine mexicano— no solo aspira a destruir a su antagonista por cálculo o por un impulso irresistible a aniquilar al sujeto de su deseo: ella también traiciona esporádicamente su propia vulnerabilidad, su necesidad desesperada del otro, que enmascara tanto como puede, porque

³⁶ Parra, Nicanor. La trampa. In: *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Nascimento, 1954, p. 132.

³⁷ Id., *ibíd.*, p. 133.

teme ser descubierta —el amor es debilidad— y pasar, así, de victima a víctima. La relación amorosa interferida se hace seducción, violencia, forma de dominio y autodomínio en que la compulsión social es internalizada y reconocida como la propia interioridad, que obstaculiza y reprime al máximo toda disposición de entrega. La culminación del amor es la (auto)destrucción. Eros se hace excluyentemente Tánatos.

La visión tendencialmente negativa que el protagonista tiene de las mujeres —cuyos caminos de independencia están deformados por canales socialmente prescritos— se origina también en su contraste con otra figura femenina: la madre. Ella procede del espacio rural; es parte y fundamento de su (visión del) mundo. Su presencia sustenta la estabilidad de la familia. Ofrece amparo —al hijo, al hombre tratado como hijo— y, además, naturalmente y sin solución de continuidad, oficia de intermediaria entre la naturaleza y la cultura. Su actividad la (re)liga a la tierra. Cultiva plantas para curar las enfermedades del cuerpo y del alma; entre ellas, la tristeza, que causa la percepción de que el tiempo tiene un flujo irreversible. No solo ha resguardado al hijo en el vientre, sino que su disposición y su actitud contribuyen a preservar un orden social anterior, y exterior en apariencia, al espacio de la modernidad. Cuando esta madre se traslada a la ciudad continúa ofreciendo amparo a sus hijos —como un enclave que resiste los embates del medio—, pero las implicaciones del orden que acarrea no dejan de entrar en pugna con las necesidades y pulsiones del protagonista. Con todo, todavía tiene influencia suficiente como para corroer la imagen de otras mujeres que lo atraen y atemorizan simultáneamente.

Pero la relación del protagonista con la madre ha dejado insensiblemente de ser inequívoca. El impacto de las formas de vida urbana no le es solo negativo. Percibe que “también hay un cielo en el infierno”. En “Las tablas”, la imagen central —y que congrega fragmentos de una visión del mundo en disgregación histórica— es la del protagonista empapado de sangre y con un manojo de cabellos en sus dedos: son los cabellos de su propia madre, a la

que maltrata poseído por impulsos que se desatan al margen de su voluntad. El escenario en que se desarrollan los acontecimientos es desértico, frío, de límites imprecisos. El protagonista alcanza a distinguir, en medio de la oscuridad, las tablas de la ley. La pesadilla da testimonio de una profunda crisis moral, pero también de la necesidad que siente el protagonista de liberarse, siquiera en parte, de las imposiciones que conlleva la madre, por lo menos, de aquellas que —como núcleo de una nostalgia que, además, adultera el pasado— obstaculizan su (des)articulación con una actualidad que no ofrece solo desamparo. El protagonista encubre las verdaderas motivaciones —que muy probablemente desconoce— de sus impulsos matricidas, justificándose con razones de orden práctico: “Para mantenerse despierto había que hacer algo [...] tenía un frío espantoso, necesitaba calentarme”. Experimenta el peso de la culpa —ante una ley en crisis, ante su propio pasado, ante la presencia actual, represivo-protectora, de la madre—, pero a la vez no controla sus impulsos de subversión, su deseo de liberarse para un presente que excede a la madre y su mundo y que no es en absoluto su prolongación ni complemento. ¿Por qué la liberación —no solo ante la mujer— pasa por el castigo culpable —el asesinato diferido, el homicidio frustrado— de la madre?

La “Advertencia al lector” —que inaugura, en una especie de parodia programática, los antipoemas— nos recuerda que “los pájaros de Aristófanes / enterraban en sus propias cabezas / los cadáveres de sus padres”. La incorporación del cadáver al propio cuerpo —que hace de cementerio volante y recuerda las fortalezas volantes de la Segunda Guerra— sugiere una lectura doble: se le da sepultura móvil, pero también se lo transforma en materia germinal. La modernización antipoética de esta “ceremonia” invierte los términos: ahora son las “plumas” del antipoeta —metonímicamente sus palabras— las que arroja a la cabeza de sus lectores.

La agresividad es, en efecto, el modo más ostensible de relación con el lector: “El autor no responde de las molestias que pueden ocasionar sus escritos”, advierte en el mismo antipoema. Esta

agresividad estaba ya anticipada en el texto inicial del libro —que recibe el irónico título de “Sinfonía de cuna”—, en que el hablante se refiere festivamente a una mujer y, de improviso, dispara a quemarropa sobre el desprevenido lector, espetándole que ella, la muy pretenciosa, es fea: exactamente tan fea, agrega, “como usted”.

Ante un lector al que la vida social ha enseñado a desconfiar de las apelaciones —o que pasa de largo, en la calle o en la radio, ante requerimientos agotados en su capacidad de convocatoria—, el antipoeta introduce formas coloquiales de discurso que allanan sus propósitos de comunicación y, en cierto sentido, enmascaran su (no) intención última. Cauteloso, sin hábitos de concentración, desengañado, no es un lector fácil de atraer a la (des)prestigiada poesía. Pero el reconocimiento de las formas y, sobre todo, el tono coloquial del hablante le producen la ilusión de familiaridad con el discurso, a pesar de que esta familiaridad entra en conflicto con los modelos de poesía que integran su horizonte de expectativas y que provienen del modernismo y las vanguardias³⁸. No sospecha que bajo la familiaridad se desliza un efecto de extrañeza que envuelve rápidamente los materiales entregados en la recepción. No solo porque las secuencias de discurso coloquial están articuladas —yo diría que a veces yuxtapuestas— con secuencias de otros tipos de discurso que corresponden a códigos diversos, normalmente poco compatibles, lo que provoca incertidumbres en el lector respecto a los registros en que debe interpretar estas disonancias. También porque este discurso heterogéneo —pero sostenido desde una situación comunicativa coloquial— atrae al lector hacia una especie de plano inclinado en que el flujo significativo —a velocidad creciente, aunque a la vez discontinua— termina por tomar cursos inesperados y se cuela por todos los intersticios, irresistiblemente magnetizado por el vacío que hay debajo de los aparentes fundamentos en que descansa la vida

³⁸ Cf. Schopf, Federico. Figura de la vanguardia. *Revista Chilena de Literatura*, 33, pp. 133-8, 1989; *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986. Para el modernismo, véase: Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983, y Rama, Ángel. *Ruben Dario y el modernismo*. Caracas: Universidad Central, 1970.

institucionalizada. Fuera ya del control de su propio hablante, arrastra al lector en su vértigo y, penetrando más allá de sus defensas, toca las zonas más sensibles y protegidas de su experiencia.

Sin embargo, esta agresividad del hablante —exacerbada, eufórica, resentida— encubre, en realidad, el más radical desamparo. Es mecanismo de autodefensa —el antipoeta responde a los otros con la misma moneda— e intento de relación: “Atención, señoras y señores, un momento de atención”, con los miembros de una comunidad cerrada, en que los otros se le aparecen como espectadores de su desventura:

De esta manera hice mi debut en las salas de clase.
Como un herido a bala me arrastré por los ateneos,
crucé el umbral de las casas particulares,
con el filo de la lengua traté de comunicarme con los espectadores:
ellos leían un periódico
o desaparecían detrás de un taxi³⁹.

Quizás su comprensión —desconcertante, inusual— del habla como acto de expresión solitaria nos denuncia el grado de incomunicación que el antipoeta llega a sentir en la sociedad urbana de la época moderna:

Ya que no hablamos para ser escuchados
sino para que los demás hablen
y el eco es anterior a las voces que lo producen⁴⁰.

La afirmación contenida en estos versos —de que no se cumple la intención o el deseo del que habla— se proyecta necesaria y paradójicamente sobre la escritura antipoética, de la que es parte, negándole plenitud comunicativa, cumplimiento del diálogo, pero

³⁹ Parra, N. “El peregrino” y “Recuerdos de juventud”. In: *Poemas y antipoemas*, cit., pp. 101 y 112.

⁴⁰ Parra, N. “Solo de piano”. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 97.

agregando, *suplementariamente*, que ella llega a expresar la incomunicación. La finalidad encubierta del habla sería (servir de pretexto para) que los otros hablen para, a su vez, no ser escuchados; la antipoesía comunicaría, *más que nada*, la incomunicación.

Todavía más inaudita es la extraña inversión del verso siguiente: “El eco es anterior a las voces que lo producen”. La causalidad se invierte, las palabras producen un efecto en el pasado, lo que normalmente viene, es consecuencia, está ahora antes, es casi antecedente. ¿Qué desequilibrante reversión —¿qué reverso?— está (re) produciendo este verso? ¿Hacia dónde puede precipitarnos? ¿O es que no hay solo sincronía, puro presente en la actualidad, presencia plena, continuo o discontinuo (re)curso del tiempo desde el porvenir hacia el pasado?

El sujeto de esta escritura difícilmente podría autocomprenderse en la posición privilegiada —de dominio y uso del lenguaje— que la tradición modernista le había atribuido al poeta y que la poesía política —a partir de la Guerra Civil Española— había reasumido en la figura del poeta comprometido que, en la plenitud de su voz y de su identidad colectiva, se dirige a los pueblos para asistirlos u orientarlos en sus luchas de liberación.

En violento contraste con este poeta comprometido —en que la comunicación es inmediata comunión—, el antipoeta no tiene un conocimiento suficiente del mundo, no tiene siquiera mundo y tampoco se siente integrado del todo a ninguna comunidad. Por el contrario, esta se le enfrenta como un espacio hostil, cerrado.

La situación del antipoeta —como lo recuerdan Alonso y Triviños— se ha hecho aún más difícil: ha perdido la voz “haciendo clases”⁴¹. La declaración está contenida en un texto de la segunda parte del libro, es decir, en el espacio de nadie, en la ambigua y cambiante frontera que separa y confunde los poemas y antipoe-mas, en el momento de tránsito a la antipoesía, que no es fluido, que no conoce su punto de llegada (y en el que, más adelante, se lee que “el eco es anterior a las voces que lo producen”).

⁴¹ Alonso y Triviños, op. cit., p. 9.

Antes, en la primera parte —si nos volvemos a instalar en la aceptación de esta dirección del tiempo y del arte como mimesis— aún podía declarar que se explicaba “con el eco mejor de mi garganta”⁴².

Pero ahora —en el tiempo y el espacio de la antipoesía— la recuperación esporádica de la voz tampoco permite la comunicación al protagonista. La lengua —el órgano principal de la articulación de la palabra— se convierte en “La trampa” en un obstáculo:

Hasta que llegado el momento preciso
comenzaba a transpirar y a tartamudear febrilmente.
Mi lengua parecida a un beefsteak de ternera
se interponía entre mi ser y mi interlocutora
como esas cortinas negras que nos separan de los muertos⁴³.

La escenificación de estos esfuerzos —en este trozo: de su lengua que le parece cortada en la carnicería, una lengua muerta, que pesa— nos permite analógicamente, en una operación arbitraria, trasladarnos de la *impotencia* del protagonista a la *impotencia* del sujeto del discurso (y de la escritura como medio de reproducción técnica). Literal y metafóricamente, este saca voz desde sus carencias. El antipoeta (des)hace esta escritura —como sabemos— a partir de restos. En la elaboración ardua de su discurso ha ido perdiendo su voz (poética) anterior. Ninguno de los registros relativamente prestigiados en esos años —posmodernismo, poesía hermética, surrealismo de salón o académico, literatura comprometida— ha resistido el roce con sus experiencias, se encuentra en condiciones de representarlas o referirlas. Nada tiene de extraño, entonces, que eche mano de lo que puede, de que “se comunique a estornudos” o con cualquier otra manifestación del cuerpo o del cuerpo disperso de los signos y otras huellas.

Creo que se puede describir alegóricamente la antipoesía como

⁴² Parra, N. Se canta al mar. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 41.

⁴³ Parra, N. La trampa. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 133.

un reflejo del protagonista y un acto del hablante —una (re)producción más o menos arbitraria— en que extrae, destaca, articula, en las palabras y en los hechos, una escritura.

El protagonista de la antipoesía ha tratado de entrar en el tejido social —que parecía abierto, pero más bien se replegaba o entrecebraba al sentir contacto— empujado por su voluntad de progreso, integración, reconocimiento, pero a medida que se abría paso...

[...] a través de un bosque de sillas y mesas,
con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.
Pero todo era inútil,
cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;
la gente se reía de mis arrebatos,
los individuos se agitaban en sus butacas como algas movidas por las olas
y las mujeres me dirigían miradas de odio
haciéndome subir, haciéndome bajar,
haciéndome llorar y reír en contra de mi voluntad⁴⁴.

...iba perdiendo el control de sus actos, quedaba entregado, dependía de fuerzas interiores y exteriores que tiraban de él en las más diversas direcciones, despedazándolo.

Correlativamente —aunque de modo discontinuo—, el curso zigzagueante de la escritura —que articula retazos de discursos de diverso género— (per)sigue los desplazamientos erráticos del protagonista, traduciendo icónica o irónicamente en imprevisibles significantes. La escritura se introduce en el entretejido social, espía sus fallas, reproduce sus huecos, los ensancha, deja ver entre sus hilos. Es icónica, por ejemplo, en el ritmo de “Los vicios del mundo moderno”. Por el contrario, es irónica —incongruente, desajustada— en el flujo continuo de “La víbora”, que despliega la peripecia intermitente del protagonista, que acontece en diversos escenarios y tiempos y no siempre con la misma mujer. El antipoema —según observa De Costa— parecería referirse a diversas mujeres y,

⁴⁴ Parra, N. Recuerdos de juventud. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 111.

por supuesto, también a la misma, que resultaría otra en distintas circunstancias. Sería, así, una representación de convergencias, en que los pedazos se superponen parcialmente, estableciendo un juego de identidades y diferencias, contradicciones, incompatibilidades, en que el conjunto, la suma de agregados, irradia, simultánea o alternadamente y con intensidad varia, una fuerza de atracción irresistible: el deseo de ella, la utilización del deseo por ella, su necesidad de contacto, pero también una fuerza destructiva: su visión del protagonista como contendor u objeto, su cálculo, sus manipulaciones, la cara trágica de su deseo (sin olvidar que el sujeto antipoético, de pasada, da a entender que él mismo no es del todo ajeno a su fracaso amoroso: aunque quiera demostrar inocencia, no es solo víctima; introduce también su cuota de engaño, simula, quiere sobrevivir).

El sujeto de la escritura antipoética advierte que la lengua no solo incomunica, sino que antes —en experiencias menos radicales de sus límites— tergiversa el sentido de la comunicación en la medida en que sustituye las intenciones y deseos del sujeto, introyectando en las palabras representaciones de un sujeto social encubriente y represivo. La conciencia de esta fuerza sustitutiva —que parece producida tendencialmente en la sociedad moderna— conduce al antipoeta al abandono del empleo *positivo* de la lengua, esto es, a su utilización crítica, negativa, indirecta, paródica, desplazada.

Así, cuando declara: “Con el filo de la lengua traté de comunicarme con los espectadores”⁴⁵, manifiesta una disposición agresiva ante el prójimo, pero también su necesidad de traspasar las defensas del otro, tratando de provocar el efecto de las cargas de profundidad de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo —cualquiera sea el grado de conocimiento alcanzado—, expresa su deseo desesperado de amparo:

⁴⁵ Id., *ibíd.*, p. 112.

Debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
ustedes poseen un séptimo sentido
que les permite entrar y salir automáticamente.
Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas⁴⁶.

La elaboración de la escritura antipoética se hace discontinua, paralelamente, despliegue práctico de una visión del lenguaje. Esta (re)visión surge de las experiencias de un sujeto que, en busca de una nueva escritura, produce un examen a fondo del lenguaje. En este sentido, la escritura antipoética —en su historia, desde los antipoemas hasta los discursos de sobremesa— emite señales de largo y corto alcance que permitirían reconstruir tanto una (re)visión de los alcances de la metafísica cuanto de los alcances del lenguaje.

La antipoesía parece menos la plenitud del (fracaso del) vanguardismo que una práctica de la diferencia. No solo reitera la ruptura vanguardista con las poéticas anteriores, sino que introduce esa ruptura en su relación con la vanguardia misma, la pluraliza, la devuelve a su heterogeneidad original, a su carácter de totalidad actual y anteriormente dispersa. La escritura antipoética no afirma solo la negación. No es simple oposición simétrica a las escrituras y conocimientos referidos. No se funda en la intencionalidad establecida de las significaciones ni en las intuiciones orientadas por esas significaciones, sino que (no) se funda (solo) en su desconstrucción.

“Solo de piano” está compuesto en la forma lógica de la implicación; a partir de una serie de antecedentes, el antipoeta aspira a legitimar sus necesidades y derechos: “Yo quiero hacer un ruido con los pies / y quiero que mi alma encuentre su cuerpo”. La enumeración no parece caótica gracias a la estructura lógica —o más bien paralógica— en que se enmarca: esta disimula, atenúa la falta de pertinencia de los argumentos. Pero el desajuste entre esta forma

⁴⁶ Parra, N. El peregrino. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 102.

y los contenidos enunciados delata que el antipoeta la utiliza de una manera irónica, paródica, que relativiza e incluso invalida la aplicación directa de su fuerza demostrativa. Paradójicamente, sin embargo, retiene aún suficiente capacidad persuasiva como para —al margen de la voluntad del antipoeta y reorientada por el declive de la escritura— transformarse en uno de los mecanismos que reenfozan la mirada del lector desde el reconocimiento del carácter deficiente de la demostración hasta la mostración de imágenes que atraviesan y perturban sus convenciones y sus fundamentos; promueven el desfondamiento de su interioridad y su mundo:

Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,
un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso;
ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:
no son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo;
ya que nosotros mismos no somos más que seres
(como el dios mismo no es otra cosa que dios)
ya que no hablamos para ser escuchados
sino para que los demás hablen
y el eco es anterior a las voces que lo producen...⁴⁷.

“Solo de piano” no es todavía un soliloquio. Pese a las circunstancias desfavorables, el antipoeta aún solicita comprensión a los otros, cierto grado de consenso. Pero —aunque parezca corresponder a su propósito— no es esta la dirección a que se inclina su escritura que, en un curso hasta cierto punto errático, suspendido de una mirada panorámica, abre abruptamente perspectivas abisales, para luego remontar retóricamente a la visión de planos previsibles desde una disposición de desilusionada delectación. El verdadero centro —y efecto— del antipoema no es un centro: es un descenramiento. La escritura combina aquí lugares comunes, enunciados algo abstractos, tautologías con extrañas, desencajadas, visiones. No son montajes que ensamblan materiales sobre un fondo

⁴⁷ Parra, N. “Solo de piano”. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 97.

homogéneo de espacio y tiempo, sobre una superficie sustantiva, una base de sustentación. La (re)visión de los árboles —que descansa en un lugar común de la época moderna: la transformación técnica— no propone una metamorfosis, un desarrollo en el tiempo, el tiempo lineal. Contrae brutalmente dos momentos: encaja uno en otro y los desencaja. Desajusta las coordenadas espacio-temporales. Perfora la superficie del presente; rompe la unidad del fondo —la unidad sustantiva— sobre la que se erige la aparente plenitud de la presencia. La imagen se mantiene entre la caricatura y la huella trágica. No se puede reducir, no se deja retrotraer a la tragicomedia. Intercala el mecanismo de la convulsión. En su convulsión, la pantalla uniforme del presente —sobre la que se erigen las presencias en su plenitud— estalla hacia adelante y hacia atrás, desfonda el fundamento, lo abre a las más vertiginosas profundidades del espacio y del tiempo. La identidad consigo mismo del ahora se rompe: asoman sus fisuras, las señas de su no identidad. La escritura antipoética detecta las fisuras, las (re)produce en sus visiones convulsivas, que, siguiendo las huellas de la diferencia inscritas en el ahora y la presencia, muestran una operación del tiempo, su no linealidad, su dilatación, su espaciamento, su apariencia caótica. No hay un ser *sobre* el tiempo. El ser es, todo lo más, repetición que pierde de vista, excluye su diferencia, su retención de otros presentes, que no necesariamente proceden del pasado.

En este (sin)sentido —el que desestabiliza el orden convencional del tiempo—, el eco “[...] anterior a las voces que lo producen” hace aparecer la voz en este escenario bruscamente amplificado, que requiere de rocas, montes, acantilados y, por qué no, también de Eco y Narciso deambulando por los alrededores. Pero el eco no devuelve la voz del presente; introduce algo anterior, él mismo, en la homogeneidad del presente: desajusta, desencaja la linealidad del tiempo. El eco devuelve otra voz al hablante. Más que separarlo de su propio discurso, lo saca también a él del puro presente, lo reparte en una diacronía caótica, lo dispersa a los cuatro vientos, lo precipita en las profundidades del tiempo.

La antipoesía no es un querer decir que pretende concluir inevitablemente en la verdad. Su escritura no aspira a ser teleológica, incluso cuando es contradicción, contratexto. Usa las significaciones establecidas, pero se resiste a dejarse llevar por su fuerza compulsiva, por sus pre-visiones que culminan en la correspondencia, en la coincidencia entre el ser —trascendental, atemporalizado— y las significaciones —trascendentales, atemporalizadas—⁴⁸. No es apoyándose en las significaciones establecidas que se (des)articula la escritura antipoética. Ella (per)sigue y (re)produce las huellas de la diferencia en la identidad aparentemente sólida de las palabras y los hechos. Es en la trama entre las significaciones —desviadas de su intencionalidad establecida — y las huellas que se despliega esta escritura del fin de una época, errática hasta los puntos en que con extraña lucidez alcanza a mostrar la no plenitud del presente, exhibe sus carencias, desestabiliza sus fundamentos físicos y metafísicos:

[...] lo que me llena de orgullo
porque a mi modo de ver el cielo se está cayendo a pedazos⁴⁹.

⁴⁸ La significación no solo es repetitiva, la idealidad no es pura trascendentalidad, tiene huellas de su origen. Para una discusión productiva de las relaciones de significación, lenguaje, sentido, idealidad, verdad, conciencia, expresión, véase: Derrida, J. *La voix et le phénomène*. París: Presses Universitaires de France, 1967.

⁴⁹ Parra, N. Advertencia al lector. In: *Poemas y antipoemas*, cit., p. 72.

Bibliografía

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Alonso, M. N. y Triviños, G. Prólogo. In: Parra, Nicanor. *Chistes para desorientar a la poesía*. Madrid: Visor, 1989, pp. 7-16.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poesía*. Madrid: SGEL, 1978.
- Concha, Jaime. Interpretación de *Residencia en la Tierra*. Mapocho, Santiago de Chile, v. 2, pp. 5-39, 1963.
- . *Neruda (1904-1936)*. Santiago de Chile: Universitaria, 1972.
- Costa, René de. Para una poética de la (anti)poesía. In: Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 9-40.
- Grossmann, Edith. *The antipoetry of Nicanor Parra*. Nueva York: New York University Press, 1975.
- Lihn, Enrique. Residencia de Neruda en la palabra poética. *Mensaje*, Santiago de Chile, pp. 224-225, pp. 552-6, dic. 1973.
- Loyola, Hernán. *Residencia revisitada. Cuadernos Americanos*, 5, p. 129-62, 1985.
- Loyola, Hernán (ed.). Estudios sobre Pablo Neruda. *Anales de la Universidad de Chile*, N° 157-160, 1971. Edición especial.
- . *Neruda en Sassari*. Sassari: Università di Sassari, 1987.
- Morales, Leonidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile: Universidad Austral de Chile, 1972.
- Schopf, Federico. El fantasma del buque de carga. *Anales de la Universidad de Chile*, N° 157-160, 1971, p. 117-27.
- . Dimensiones de Neruda. *Eco*, Bogotá, n.º 223, p. 61-7, 1980.
- . *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.
- . Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda. In: *Pedro Lastra o la erudición compartida*. México: Premiá, 1988, pp. 332-72.
- . Figura de la vanguardia. *Revista Chilena de Literatura*, N° 33, pp. 133-38, 1989.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, pp. 163-252.

———. *Residencia en la Tierra*: paradigma de la primera vanguardia. In: Loyola, Hernán (ed.). *Neruda en Sassari*. Sassari: Università di Sassari, 1987, pp. 65-75.

CHILE: POETAS

PARA UNA NUEVA LECTURA DE GABRIELA MISTRAL

Grinor Rojo

Chile. Profesor titular en la California State University, Long Beach y de la Universidad de Chile. Obras principales: *Crítica del exilio* (1989); *Borgeana* (2009); *Diez tesis sobre la crítica* (2001); *Discrepancias de Bicentenario* (2010); *Dirán que está en la gloria* (Mistral) (1997); *Clásicos latinoamericanos I y II* (2011).



Partamos de la piedra de toque de las especulaciones más exitosas que se han venido ofreciendo en los últimos tiempos a propósito de la poesía mistraliana y que no es otra que la pirámide invertida que Freud construye cuando teoriza la crisis edípica: padre, madre e hijo, que en el contexto específico que a nosotros nos interesa investigar son, lo que no es irrelevante de ninguna manera, padre, madre e *hija*. Los dos ángulos superiores portan cada uno de ellos su respectiva carga axiológica. El ángulo inferior se mantiene, en cambio, en una posición inestable y sin que la conciencia de la mujer que se ubica en el vértice resuelva la crisis. Si este es un fenómeno común en el proceso de configuración de la sexualidad de la mujer, como creyó Freud en 1925¹, si se trata de una tendencia

¹ Freud organiza sus puntos de vista sobre este tema por primera vez en "Some psychological consequences of the anatomical distinction between the sexes", donde dice que "*In girls the Oedipus complex is a secondary formation*" y que en ellas "*it may either be slowly abandoned or got rid of by repression, or its effects may persist far into women's normal mental life*". Tr. de James Strachey para *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Lon-

histórica localizada en un tiempo y en un espacio precisos, como afirman otros², o si, por el contrario, nos hallamos ante un rasgo que es válido nada más que en lo relativo al funcionamiento de la sexualidad femenina y en el ámbito de los textos de Mistral, como parece sospechar un sector de la crítica reciente³ (e incluso si nos encontramos ante una confluencia de todas estas determinaciones, lo que también podría ser), es un asunto cuya discusión postergaremos para más adelante. No es que el sujeto femenino cuyo perfil van dibujando estos poemas rehúse actuar, sin embargo. El problema consiste en que sus actuaciones no son definitivas; avanza y retrocede, dice y se desdice, y sin que ninguno de los verbos que trazan su huella en el discurso alcance jamás la perfección. “La medianoche”, un poema hasta cierto punto secundario de *Tala*, puede servirnos de ejemplo:

Finá, la medianoche.
Oigo los nudos del rosál:
la savia empuja subiendo a la rosa.

Oigo
5 las rayas quemadas del tigre
real: no le dejan dormir.

dres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1961, v. 19, pp. 256-7. En sus trabajos siguientes sobre el mismo asunto, y cualesquiera sean los reajustes que en ellos haya introducido *vis-à-vis* el modelo que inauguró en 1925, este aspecto permanece inalterado. Tal ocurre en “Female sexuality”, de 1931, en la “Lecture XXXIII” de las “New introductory lectures on psycho-analysis”, de 1933, y aun en las páginas finales de “Analysis terminable and interminable”, de 1937. Cf. Trs. de James Strachey y Joan Riviere para la *Standard edition*, v. 21, 22 y 23, pp. 222-43, 112-35 y 250-3, respectivamente.

² En el último capítulo de un libro en preparación, con abundancia de bibliografía, nosotros exploramos las posibilidades de esta línea de trabajo.

³ Un buen ejemplo es el de Irene Matthews, quien, después de reconocer que para la crítica feminista actual Gabriela suele ser “*more of a target than a force*”, dice hallar en ella un “*uneasy frisson*” y se pregunta: “*can all of Mistral’s poetry be as popular, as exemplary, above all as unmitigatedly and positively maternal?*”. La respuesta a esta pregunta (negativa, por cierto) es su artículo “Woman as myth: the ‘case’ of Gabriela Mistral” (*Bulletin of Hispanic Studies*, 1, pp. 57-69, 1990).

Oigo la estrofa de uno,
y le crece en la noche
como la duna.

10 Oigo
a mi madre dormida
con dos alientos.
(Duermo yo en ella,
de cinco años.)

15 Oigo el Ródano
que baja y que me lleva como un padre
ciego de espuma ciega.

Y después nada oigo
sino que voy cayendo
20 en los muros de Arlés,
llenos de sol...⁴

En “La medianoche”, en el tiempo de “La desvelada” (otro poema de importancia para la perspectiva de análisis que hemos decidido adoptar en este trabajo), la Mistral del texto que citamos más arriba, como el Darío del segundo “Nocturno” o el Borges de “Insomnio”, escucha. Eso que “escucha” es, por una parte, la discordia entre la madre y el padre, la primera nombrada directamente

⁴ Cito por las *Poesías completas de Gabriela Mistral*, que, como es bien sabido, distan de ser completas (Ed. Margaret Bates, 3. ed. rev. Madrid: Aguilar, 1966, pp. 411-2). No incluye la edición de Bates el *Poema de Chile*, por ejemplo, que apareció independientemente, en España, en 1967, y con un título plural: *Poemas de Chile* (Barcelona: Pomaire). También hay que recordar aquí la cuota de inéditos que allegó Roque Esteban Scarpa en los años setenta y el volumen de “poesía dispersa e inédita” que editó Gastón von dem Bussche en los ochenta: *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Santiago de Chile: Nascimento, 1977, y *Reino*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983, respectivamente. Gazarian-Goutier habla por su parte de un *Lagar* dos, en el que Gabriela habría estado trabajando cuando la sorprendió la muerte. Cf. Gazarian-Gouter, Marie-Lise. *Gabriela Mistral. The teacher from the valley of Elqui*. Chicago: Franciscan Herald Press, 1975, p. 102. (*Lagar II* apareció cuando este texto estaba ya terminado. Santiago de Chile: Dirección de Archivos y Museos. Biblioteca Nacional, 1991.) En fin, todo indica que el recuento exhaustivo de las obras poéticas de Gabriela no se ha cerrado aún y que probablemente no se cerrará durante mucho tiempo más.

y el segundo desplazado a través de dos metáforas correlativas y solo aparentemente contradictorias, la del “tigre/real” que se agita *insomne* tras sus “rayas quemadas” y la del Ródano “que baja y que me lleva”, y, por otra, un proceso de connotaciones productivas y meta-poéticas, que, inspirado en las operaciones con que la naturaleza se reproduce a sí misma, apunta a la emergencia de un texto profundo en el texto ostensible y tiene en la gestación de la rosa el modelo que orienta sus expansiones posteriores. Se nos dice a lo largo de la primera estrofa que desde el interior del “rosal” la “savia” empuja a la flor hacia la exterioridad de los “nudos”. Es esta la presión que ejerce un deseo subterráneo y recluso sobre un poder ostensible y autónomo, presión que la estrofa siguiente prolonga a través de la figura del tigre real, al que las rayas quemadas no dejan dormir, y la tercera en el advenimiento de la poesía, que como una montaña de arena crece y se disemina en y por la noche del poeta. Este proceso concluye en la estrofa quinta, en el verso que declara “Oigo el Ródano...”, etc. La paranomasia con que acaban los versos ocho y diez, que juega con la semejanza/desemejanza fonética entre “de uno” y “duna”, así como el paralelismo antitético entre “no le dejan dormir” y “le crece en la noche”, obedecen ambos a una dialéctica similar. Son un par de variantes mínimas, es cierto, pero concebidas también de acuerdo con la pauta que al poema le dicta el código de la diferencia genérica. Pero es en la cuarta y quinta estrofas donde la madre y el padre nos muestran sus rostros verdaderos: en la pasividad silenciosa de la madre dormida, que acoge a la hablante dentro de sí, y en la actividad ciega del padre, que, como un caudal que se hallase libre de pronto de su cárcel represora, la arrastra fuera de sí. Ella, la hablante, permanece en la madre, pero es el padre quien se “la lleva” consigo. Por eso se deja conducir en la dirección que él le señala, pero sin dejar de permanecer *de alguna manera* en el fondo de la entraña mujeril. Pienso yo que este es el triángulo de dos puntas consistentes y una *inestable* que delimita el mapa poético de Gabriela. Referidos la mayoría de los poemas que lo actualizan solo a la madre, eso no significa que la sujeto de la enunciación tenga en

ellos su propio conflicto resuelto. En el fondo, se trata de poemas que dan cuenta de una magnitud del alma de la poeta a la que, por lo general a instancias de la magnitud contradictoria, ella añora y traiciona, a la que desea y abandona, como si con tales búsquedas pulsara, y a pesar de los mecanismos inhibitorios que enturbian su lenguaje, los manantiales de una fuente de secreta reflexión.

En el extremo derecho del triángulo que acabo de esbozar, el padre es un factor que existe, pero desprovisto de especificidad temática. José Santos González Vera recoge los datos que documentan su existencia⁵ y Jorge Guzmán los aprovecha en la tesis más vigorosa de su ensayo acerca de la poesía de Mistral o, mejor dicho, allí es donde ese ensayo suyo va a dar después de haber hecho escala en cada una de las “metamorfosis” de una imagen a la que Guzmán considera de máxima validez para el conocimiento de la poesía de Gabriela y en la que se exhibe a “una mujer que deseó y celebra la muerte de su amado”⁶. Concluye Guzmán con ceño adusto.

El padre ausente es el centro vacío de estos poemas, como es de la vida de toda mujer latinoamericana. No hay padres, carece el elemento central de la red de significaciones en que consiste nuestra cultura occidental. Pero, al mismo tiempo, todo señala el lugar donde debería encontrarse: la religión cristiana, el arte occidental, el pensamiento, la historia. El padre ha sido sustituido por el Macho, por el Chingón, por el Compadrito, también por el Dictador, por el Rico, por el Latin Lover, todas figuras masculinas incapaces de darle un sentido que vaya más allá de la náusea a una realidad que al castrar a sus hombres robándoles su destino, su identidad, su autorrespeto, su creatividad, condena a la feminidad al heroísmo poético⁷.

⁵ González Vera, José Santos. Comienzos de Gabriela Mistral. *Anales de la Universidad de Chile*, CXV, 106, pp. 22-5, 1957.

⁶ Guzmán, Jorge. Gabriela Mistral: “Por hambre de su carne”. In: *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1985, p. 22.

⁷ Id., *ibíd.*, pp. 76-7.

No quiero demorarme yo ahora en las dudas que a algunos(as) lectores(as) del ensayo de Guzmán pudiera inspirarles un juicio como este, según el cual la falta de una conducción paterna efectiva es lo que ha impedido que las mujeres latinoamericanas se completen alguna vez en tanto que mujeres. Baste señalar para nuestros propósitos que, en aquellas ocasiones en que la vida y la poética mistralianas manifiestan una predilección por el padre (el metafórico, vuelvo a advertirlo. Insisto en que no es que haya en los poemas de Mistral una “ausencia” del padre; lo que hay es una ausencia del padre en su especificidad *temática*, con un rostro y una actividad figurables), en rigor optan por su puesta de nuevo en circulación, por su resurrección en el irse haciendo y en el ir diciendo de la nueva sujeto, por un renovado y amplificado *reenactment* de su trajín por el mundo. De manera que, si al sacar nuestras cuentas críticas de los poemas mistralianos nosotros echamos de menos los datos que corresponden al costado paterno, no es porque él carezca en ellos de un lugar o porque Gabriela minimice la gravitación que El Padre ha tenido en su poesía, sino (antes bien) porque esa gravitación es tan grande que las metáforas que lo aluden resultan o muy arcanas o más deslumbrantes y/o nobles que quien las motiva. Cualquiera sea la estrategia eufemística que el discurso de Gabriela adopte, sin embargo, puede afirmarse que el solo hecho de que dicho discurso se pronuncie es garantía también de la eficacia del padre.

La madre, en cambio, aunque se halle atrincherada en los contenidos de la escritura y aunque se la conjure y ensalce sin medida ni tasa, en definitiva permanece prisionera de una lógica menoscabante. Guzmán da en el blanco al tratar este asunto, si bien sus elaboraciones son ahora menos rotundas que las que produce al ocuparse del anterior. En cualquier caso, en “La fuga”, el poema que abre *Tala*, se recordará que la madre se transfigura en “agua de cien ojos”, en “paisaje de mil brazos” y además (y no solo por su muerte, como podría pensarse) en “cuerpo sordo”. El texto de este poema, uno de los mejores de Mistral, dice así:

- Madre mía, en el sueño
ando por paisajes cardenosos:
un monte negro que se contornea
siempre, para alcanzar el otro monte;
5 y en el que sigue estás tú vagamente,
pero siempre hay otro monte redondo
que circundar, para pagar el paso
al monte de tu gozo y de mi gozo.
- Mas, a trechos tú misma vas haciendo
10 el camino de juegos y de expolios.
Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos,
mas no podemos vernos en los ojos,
y no podemos trocarnos palabra,
cual la Eurídice y el Orfeo solos,
15 las dos cumpliendo un voto o un castigo,
ambas con pies y con acento rotos.
- Pero a veces no vas al lado mío:
te llevo en mí, en un peso angustioso
y amoroso a la vez, como pobre hijo
20 galeoto a su padre galeoto,
y hay que enhebrar los cerros repetidos,
sin decir el secreto doloroso:
que yo te llevo hurtada a dioses crueles
que vamos a un Dios que es de nosotros.
- 25 Y otras veces ni estás cerro adelante,
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:
te has disuelto con niebla en las montañas
te has cedido al paisaje cardenoso.
- Y me das unas voces de sarcasmo
30 desde tres puntos, y en dolor me rompo,
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,
y tú eres un agua de cien ojos,
y eres un paisaje de mil brazos,
nunca más lo que son los amorosos:

- 35 un pecho vivo sobre un pecho vivo,
nudo de bronce ablandado en sollozo.
Y nunca estamos, nunca nos quedamos,
como dicen que quedan los gloriosos,
delante de su Dios, en dos anillos
40 de luz o en dos medallones absortos,
ensartados en un rayo de gloria
o acostados en un cauce de oro.
- O te busco, y no sabes que te busco,
o vas conmigo, y no te veo el rostro,
45 o vas en mí por terrible convenio,
sin responderme con tu cuerpo sordo,
siempre por el rosario de los cerros,
que cobran sangre para entregar gozo,
y hacen danzar en torno a cada uno,
50 ¡hasta el momento de la sien ardiendo,
del cascabel de la antigua demencia
y de la trampa en el vórtice rojo! (pp. 377-9)

No es mi intención embarcarme en un análisis exhaustivo de este extenso poema, lo que de intentarse requeriría más espacio que el que me fue concedido para la redacción de este trabajo. Obsérvese sin embargo que Gabriela elabora en “La fuga” el vínculo de la hija con la madre a lo largo de una persecución onírica (“Madre mía, en el sueño...”, etc.), procedimiento que no es insólito en el volumen de 1938, donde son varios los poemas que lo emplean y con una asiduidad que pareciera darles la razón a quienes conectan esta etapa de la producción mistraliana con las soluciones retóricas que son características de la poesía de vanguardia. Julio Saavedra Molina, que leyó *Tala* cuando aún ese estilo podía ser causa de asombro, se atreve a decir que en el libro de Gabriela se dan cita “dos tinieblas” y que ellas son “el simbolismo teosófico en cuanto al fondo, y el simbolismo ultramodernista [él quiere decir vanguardista], con metáforas y muletillas despampanantes, en cuanto a la forma”. A lo que agrega: “Quizá en esto haya tenido

que ver la guerra. Quizá también la oscuridad. ¿Qué puede decir un lector reflexivo, un crítico, de lo que no entiende?”⁸. Con todo, a pesar de las incomprensiones de don Julio, lo cierto es que, si nosotros consideramos seriamente un poema como “La fuga”, ambientado en un espacio onírico manifiesto y por lo tanto pasible de las distorsiones que se asocian de suyo a este tipo de escritura, comprobaremos que incluso aquí el paisaje sigue siendo el familiar de Gabriela, aun cuando también se proyecte sobre este paisaje la panorámica del “mundo” —un término en el que ella combina una de las expresiones favoritas del diccionario teológico con la jerga diltheyana que por culpa de Ortega estuvo de moda en el pensamiento hispanoamericano de los años veinte, treinta y cuarenta. El hecho es que el tránsito por la vida, al que Mistral había calificado en “Los sonetos de la Muerte” como un “largo cansancio”, lo hacen en “La fuga” ella y la madre en el curso de una carrera cuyo espacio es “el rosario de los cerros”, esos “que cobran sangre para entregar gozo”. Madre, hija y el paisaje “cardenoso” (“a veces... te has cedido al paisaje cardenoso”, es el reproche que se levanta desde el verso veintiocho) son pues las máscaras con que en esta oportunidad se cubren el rostro los participantes en el triángulo edípico.

Pero aún más significativo es que el enlace entre las dos mujeres que protagonizan la historia que cuenta el poema sea tan genuino e intenso como imposible de fijar: es entrevisión y búsqueda en la primera estrofa, es escape sin palabras en la segunda, es “peso angustioso y amoroso” en la tercera y es disolución “en la niebla

⁸ Saavedra Molina, Julio. Gabriela Mistral: su vida y su obra. Prólogo a *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1958. Con más responsabilidad, Cedomil Goic retrotrae los vínculos de Gabriela con la vanguardia a la poesía de *Desolación*, y ofrece como ejemplo el poema “Cima”, de la cuarta parte, al que conecta con el creacionismo huidobriano y del que bosqueja un principio de análisis. Cf. Goic, Cedomil. Gabriela Mistral. In: Abreu, María Isabel y Solé, Carlos A. *Latin American writers*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1989, v. 2, pp. 684-5. En cuanto al carácter anómalo del vanguardismo de *Tala*, Jaime Concha zanja el problema con ecuanimidad. Después de afirmar que “*Tala* pertenece con pleno derecho al movimiento y período de vanguardia”, y de acopiar las pruebas de su afirmación, aclara que “lo mismo que Vallejo y a diferencia de tantos otros, *Tala* pertenece a una vanguardia endógena, casi indígena, habría que decir, en el sentido de ser autóctona” (Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Madrid: Júcar, 1987, pp. 99-100).

de las montañas” en la cuarta. Nunca compartiendo con la hija la búsqueda de ese Dios que es solo de ellas, no me parece desatinado conjeturar que la intangibilidad que caracteriza a la figura materna en “La fuga” se debe menos al eclipse del personaje histórico que le sirve de base, que es la interpretación que suele dársele al poema, que a las angustias de la hija que adivina en la fugacidad de los pasos que van delante suyo un trozo inasible de su propia persona. Pero lo grave es que ese modelo inatrapable, como no sea por el siempre frustrante montaje de la pantomima femenil, es el único antídoto de que dispone Gabriela frente al desasosiego que permea las últimas líneas del texto. Dicho desasosiego, que la otra gran poeta de Hispanoamérica, Sor Juana Inés de la Cruz, también conoció y bautizó como su “negra inclinación”, acabará manifestándose en “La fuga” con el llamado de la “danza”, la que patrocinan los cerros y se expresa en “la sien ardiendo”, en “la antigua demencia” y en “el vórtice rojo”, así como también en la “trampa” que brilla en su fondo. De una regularidad verificable en las obras de quienes han acabado por convertirse en los clásicos de la literatura moderna, yo diría que este sistema alegórico, que es el mismo que Mistral retoma en “La sombra”, en el que reincide luego en “Poeta”, ambos textos de *Tala*, y que despliega minuciosamente en “La bailarina”, el cuarto poema de *Lagar*, exhibe ya en “La fuga” sus componentes principales. Los caminos del mundo, el vértigo de la danza, la soledad y la escritura cuyo ejercicio se paga con la *dépense* de la sangre configuran al fin, en el poema que aquí nos interesa, una opción de alteridad que depende de, *que le es usurpada* al segundo término de la pareja primaria, ese que rara vez se nombra como tal y sí, con mucha frecuencia, por medio de oscuras metáforas.

Más nos preocupa, sin embargo, el hecho de que la madre sea en “La fuga” un “peso angustioso y amoroso” que la hablante lleva consigo: “vas en mí por terrible convenio, / sin responderme con tu cuerpo sordo”, es lo que manifiesta en cuanto a esto el verso cuarenta y cinco. Invirtiendo la imagen de “La medianoche”, a mí me parece que ese “peso” o “cuerpo sordo” con el que Mistral no

puede ya comunicarse, pero de cuyo “terrible convenio” tampoco logra desentenderse, es tanto el de una culpa, la del abandono que ella ha hecho de la madre o de cuanto la madre involucra, como el de una ternura, la de una cercanía a la que se sabe incapaz de renunciar. Es pues notorio que al inclinarse Gabriela en esa dirección está rozando aquello que Cixous, Irigaray y Kristeva deslindarían muchos años después como el estatuto deficitario que la cultura de Occidente le adjudica a la mujer y cuyos indicadores (falazmente esencializados casi siempre) no son otros que la pasividad, el no ser la mujer el sujeto de la representación o su ser la verdad no hablada de lo hablado simbólico. Es más: cuando en los textos de la poeta chilena la impronta materna presiona con más fuerza, como en su poesía infantil —aunque lo cierto es que tendremos que leer esa poesía de nuevo aliviándola del fardo de rousseauianismo que se cebó sobre ella en el aún vigente pasado—, lo que esos textos hacen es dignificar el defecto, *v.gr.*: dignifican El Papel de La Madre en la más tradicional de sus versiones.

Podemos empujar ahora un poco más nuestra hipótesis preliminar de trabajo e instalarla en un marco de comprensión lacaniano, y nos daremos cuenta de que la figura materialmente ausente pero metafórica y textualmente presente que es el padre de Mistral involucra el conocimiento, la distancia y el deseo del (con respecto al) universo simbólico o de “lo simbólico” cuyo prestigio él representa. En el pensamiento de Lacan existe, como es sabido, una correspondencia rigurosa entre la efectividad de ese universo paterno y la acción de la Palabra y a ello se debe el reemplazo que promueve el gurú de los *Écrits* de la imagen original masculina por “El-Nombre-del-Padre”. Padre y Palabra acaban siendo en su relectura de Freud y con el respaldo de las incrustaciones saussurianas y jakobsonianas que la avalan, una sola entidad:

*L'expérience psychanalytique a retrouvé dans l'homme
l'imperatif du verbe comme la loi qui l'a formé à son image.
Elle manie la fonction poétique du langage pour donner à son*

*désir sa médiation symbolique [...] c'est dans le don de la parole que réside toute la réalité de ses effets; car c'est par la voie de ce don que toute réalité est venue à l'homme et par son acte continué qu'il la maintient*⁹.

El énfasis que Freud puso en la intervención masculina sobre el proceso constitutivo del aparato mental del/la niño/a se transforma, por consiguiente, apenas nos acomodamos en la pieza oscura en que Lacan dicta sus lecciones, en un esqueleto lingüístico: El-Nombre-del-Padre. Por cierto, la firma que El Padre stampa sobre la página blanca que es el/la hijo/a pequeño/a importa la atribución a este/a de una “forma” primera y de la que él/ella no se podrá sustraer a riesgo de verse desprovisto/a del medio que le permitirá sobrevivir más tarde en el espacio de El Otro, el mismo cuyo reflejo negativo lo constituye su propio inconsciente o “discurso de El Otro”. Puesto este raciocinio en los términos con que Jameson defiende a Lacan de las acusaciones de revisionismo antiedípico, el reciclaje freudiano del que estamos hablando funcionaría de la siguiente manera:

*The Oedipus complex is transliterated by Lacan into a linguistic phenomenon, which he designates as the discovery by the subject of the Name-of-the-Father, and which consists in the transformation of an imaginary relationship with that particular imago which is the physical parent into the new and menacing abstraction of the paternal role as the possessor of the mother and the place of the law*¹⁰.

Con todo, Lacan nos recuerda también que, en cuanto mediador que le permite al hijo/a participar en esa suerte de contrato social forzoso que es para el género humano la apropiación

⁹ Lacan, Jacques. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Écrits I*. París: Seuil, 1966, p. 207. (El texto original es de 1953).

¹⁰ Jameson, Fredric. *Imaginary and symbolic in Lacan*. In: *The ideologies of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, v. 1, p. 88.

simbólica del mundo, menos que sustituir o llenar una ausencia, El Padre Parlante la disimula. Esto quiere decir que el dueño lacaniano de La Palabra es siempre un ser que está y no está o, puesto esto mismo en la jerga del *Cours*, es un significado sin transparencia verdadera y al que por eso reemplazan la corte de sus significantes. Estos últimos, esquivos, veleidosos, frívolos con toda la frivolidad del que solo cumple una función sucedánea, son el único contacto con El Padre al que no es dado acceder. Dotar su arbitrariedad de alguna fijeza supondrá así reactuarlos, lo que en numerosos trechos de su carrera poética Gabriela Mistral reconoce y acata pero no sin congoja. Gabriela se resigna a convertirse en tales circunstancias en una reproductora atribulada tanto de la autoridad masculina como del saber libresco, tanto del cultivo del verso como de la condición errabunda. ¿Tengo yo que añadir que *todos* los hombres que conocerá en el marco de dichas condiciones serán también cometas cuyo deslizamiento por su vida ella reproduce, mejora y cancela? Ciertas frases de Soledad Bianchi, en su artículo sobre las cartas de amor, alumbran una veta fructífera para la elucidación de este asunto. Porque si es cierto que Gabriela Mistral tiende en sus epístolas eróticas al “apocamiento extremo de las cualidades propias” y a la “grandiosa exaltación de los méritos” del hombre que ama, es igualmente cierto, es paradójicamente cierto, diríamos, que también le hace falta “el obligado sacrificio de, por lo menos, uno de sus enamorados”¹¹. Pareciera pues que algún residuo hubiese pervivido en su sensibilidad de la de sus lecturas romántico-agónicas, de los Nervo, los D’Annunzio y los Vargas Vila de su juventud, y que por consiguiente el sacrificio fálico del que habla Bianchi fuese (como ella misma insinúa) no el de uno, sino el de todos los hombres que, a despecho de la leyenda del ferroviario Ureta, jamás dejaron de atravesarse por su vida.

¹¹ Bianchi, Soledad. Amar es amargo ejercicio (Cartas de amor de Gabriela Mistral). In: Fariña, Soledad y Olea, Raquel (ed.). *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Isis Internacional. Casa de la Mujer La Morada, 1990, p. 9.

Sacrificio fálico que lo que prepara es el advenimiento en la poesía de Gabriela de intuiciones que serán de larga y tortuosa duración y cuyo común denominador lo constituye la sospecha de que la existencia de la amada depende de y se nutre con los “despojos” del amado. Para entender esta segunda y más grave fase en la historia de los tratos de la poeta con el amante arquetípico, me parece buena idea recurrir al modelo del erotismo femenino (y convencional, por supuesto), según lo describe Simone de Beauvoir. Ese modelo, que exige de parte de la mujer una cesión de su persona en el contrato amoroso, no podía ser adoptado por Gabriela, pues discrepaba abiertamente de su programa narcisista de mujer intelectual. En el capítulo segundo de la tercera parte de *Le deuxième sexe*, el titulado “L’amoureuse”, Beauvoir explica que:

[...] una criatura inesencial es incapaz de sentir el absoluto en el corazón de su subjetividad; un ser condenado a la inmanencia no puede autorrealizarse a través de los actos. Encerrada en la esfera de lo relativo, destinada al hombre desde la niñez, habituada a verlo como un ser superior con el que ella no puede igualarse, la mujer que no ha reprimido su aspiración a la humanidad soñará con trascenderse en uno de esos seres superiores, con amalgamarse en el sujeto soberano¹².

Esto, precisamente, es lo que Mistral no podía tolerar. Entonces, ¿qué?

No la renuncia al esquema estereotípico, claro está. Por eso, ciertas lecturas de la última década que hacen lo imposible por convertir a Gabriela en una rebelde que engaña con hipócrita malicia, algo así como una Lady Macbeth del subdesarrollo, resultan no menos ingenuas que sus enemigas, que las que se esfuerzan por

¹² Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. París: Gallimard, 1949. v. 2: *L’expérience vécue*, pp. 477-507 (La traducción es mía).

demostrar la fidelidad irrestricta de la poeta para con la ortodoxia de El Padre¹³. En rigor, lo que Gabriela va a intentar en su concepción de la pareja es un trueque del esquema ortodoxo por una semi o seudosolución, compromiso del que abundan ejemplos en ciertos tramos precisos de la historia de la escritura de las mujeres latinoamericanas, que no es ni puede ser consciente y que consiste en retener la dinámica del funcionamiento amoroso “femenino” si bien poniendo entre paréntesis al usufructuario real. Amará al fin y al cabo “entregándolo todo”, y confirmando de esta manera la descripción del erotismo femenino convencional que Beauvoir nos proporciona en su libro, pero amará a un hombre ausente, esto es, a un hombre cuya existencia ausente (que *no es* lo mismo que decir su inexistencia) le garantiza la proyección de su ser. Rosalind Coward, que ha estudiado en el contexto de la literatura de masas de o para mujeres la cuestión de las transferencias de poder desde el polo masculino al femenino, descubre un mecanismo paralelo al que nosotros detectamos en la poesía de Mistral en aquellas novelas en las que los hombres son “*rendered helpless and dependent, like children [...]. Rendering the hero ill, dependent, or injured is a narrative device which crops up all over the place*”¹⁴. Por otra parte, también se corresponde esta estrategia erótica mistraliana con lo que Barthes llama la “figura” de la “anulación” en sus *Fragments d’un discours amoureux*. Según sostiene Barthes, lo que la figura de la anulación nos presenta es una “escena de lenguaje” donde el sujeto que ama desconstruye la *imago* del/la amado/a con una presteza que resulta ser proporcional inversamente a su magnificación del amor mismo: “*Il suffit que, dans un éclair, je voie l’autre sous les espèces d’un objet inerte, comme empaillé, pour que je reporte mon désir, de cet objet annulé,*

¹² Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. París: Gallimard, 1949. v. 2: *L’expérience vécue*, pp. 477-507. (La traducción es mía.)

¹³ Por ejemplo, la lectura de Elizabeth Rosa Horan, “Matrilineage, matrilanguage: Gabriela Mistral’s intimate audience of women” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3, pp. 447-57, 1990).

¹⁴ Coward, Rosalind. *Female desire: Women’s sexuality today*. Londres: Grafton Books, 1985, p. 86.

*à mon désir lui-même; c'est mon désir que je désire, et l'être aimé n'est plus que son suppôt*¹⁵.

A *fortiori*, resulta obvio que es el no-estar-estando del amante ausente lo que autoriza el acceso de Mistral al lenguaje. Barthes es persuasivo al indicar que en la mencionada figura, “*par une décision gracieuse*” del sujeto que ama, “*un objet falot est placé au centre de la scène, et là adoré, encensé, pris à partie, couvert de discours, d'oraisons (et peut-être, en sous-mains, d'invectives)*”¹⁶. A nosotros, estas precisiones barthesianas nos ayudan a definir el *organon* comunicativo que preside la confección de muchos de los poemas de “Dolor”, en *Desolación* y, en particular, la de “Los sonetos de la Muerte”, así como también el *organon* comunicativo de los diecisiete poemas que componen la serie “Locas mujeres”, al comienzo de *Lagar*. Como si eso fuera poco, puede inferirse que el “tú” individual e íntimo oculta siempre en los textos referidos a un tú colectivo, lo que a menudo convierte al procedimiento apostrofístico mistraliano en el expediente de una puesta en escena que aspira a y bordea la exasperación del melodrama.

No cabe duda entonces de que para Gabriela La Palabra sigue siendo la-palabra-de-él y que a ella le es dado utilizarla solo porque, al no haberlo dejado a él en condiciones de hacerlo, ella siente que puede e incluso debe asumir la responsabilidad de su discurso. Tal es la lectura que suscitan poemas como “El suplicio”, “Credo”, “Ceras eternas”, “Volverlo a ver” y el “Poema del hijo”, de *Desolación*, los nocturnos de *Tala* y eminentemente un texto como “La huella”, de *Lagar*. En una pesquisa ulterior, creo que tampoco

¹⁵ Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil, 1977, p. 39. No es extraño que, con un aparato interpretativo muy diferente de los que a mí me proporcionan Coward y Barthes, el de la conciliación imposible del alma y el cuerpo en la vida pero el de su posible conciliación en la muerte (la muerte del cuerpo del amado, de más está decirlo), Hernán Silva vaya a dar al mismo sitio. Cf. Silva, Hernán. La unidad poética de *Desolación*. *Estudios Filológicos*, 5, p. 169 ss, 1969. Hablando *grosso modo*, lo que Silva lee como el esencial desajuste entre el alma y el cuerpo es lo que yo leo como el esencial desajuste entre lo masculino y lo femenino (mistralianos, se entiende).

¹⁶ Barthes, op. cit., p. 39.

debiera perderse de vista el hecho de que este mecanismo de creación a partir de una apropiación (melo)dramática (si bien no por eso menos culpable) del lenguaje de El Otro, y que escritoras latinoamericanas posteriores como Idea Vilariño, Alejandra Pizarnik y Elena Poniatowska explotarán con ánimo paródico, parece ser una constante del discurso de la femineidad cuando dicha femineidad se halla a punto de abandonar por vez primera el *sancta sanctorum* de sus refugios seculares.

En cuanto a la madre de Gabriela, admitamos que su flaqueza involucra el conocimiento (vago, quizás), la distancia (marginalización, en realidad) y la resignación al no acceso al universo simbólico o, por lo menos, al universo simbólico de la Ley Paterna y que es, por decirlo de alguna manera, el universo de las instituciones sagradas (en el plano biográfico, el abandono del que Juan Jerónimo Godoy Villanueva hace objeto a su familia no tiene nada de raro en un medio preburgués en el que a la estructura familiar no se le asocian las mismas facultades de exaltación y reproducción del orden existente de las que ella disfruta en nuestro mundo. Matilde Ladrón de Guevara nos asegura que su esposa no lo culpó jamás por eso y que tampoco lo hizo Mistral y yo tiendo a creerle a ella más que a José Santos González Vera)¹⁷. El desiderátum de la privación materna es naturalmente el grado cero del lenguaje: el silencio. Dice Lacan sobre esta materia: “*Il n’y a de femme qu’exclue par la nature des choses qui est la nature des mots*”¹⁸. Dice Mistral en “La copa”: “callada voy, y no llevo tesoro...” (*Tala*, p. 410). Además, en “Último árbol”, el estremecedor “epílogo” de *Lagar*, los versos veintitrés y veinticuatro dan noticia de la bifurcación del cuerpo

¹⁷ “[...] partió dejándoles unas líneas. Ella explicaba: Salió a correr mundos y solo volvía a visitarnos cada ciertos años. Mi madre lo recibía como si nada hubiese pasado y como si jamás hubiera dejado de permanecer en la casa [...] luego, añadía, queriendo disculparlo y disculparse: —Así somos los Godoy: vagabundos de alma. Queremos vagar, mirar, conocer” (Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Buenos Aires: Losada, 1962, p. 35. Cito según el texto de la segunda edición de este libro. La primera se publicó en Santiago, en 1957).

¹⁸ Lacan, Jacques. Dieu et la jouissance de La Femme. In: Miller, Jacques-Alain (ed.). *Le séminaire de Jacques Lacan*. París: Seuil, 1975, p. 68.

poético mistraliano, al disponerse la escritora en ese texto, el texto que guarda el poema postrero de su libro postrero, a “devolver” su cuerpo a la vida representando sus mitades como “mi flanco lleno de hablas / y mi flanco de silencio”. No mucho antes, en ese poema, había hablado de “mi Dios dulce y tremendo” (p. 798). De paso, idéntica es la antítesis que encontramos en la estrofa quinta de “La huella”, donde también se hace mención a una “marca de hombre / dulce y tremenda” (p. 684).

En resumen, espero que este esbozo interpretativo ponga en evidencia que la lectura de la poesía mistraliana que nosotros propiciamos se afina en el desgarramiento que experimenta un sujeto femenino, personal y socialmente determinado, al establecerse entre la palabra *directa*, y todo lo que ella involucra (religiosamente, el Yahvé del Antiguo Testamento; éticamente, la soberbia; políticamente, la autoridad y hasta el autoritarismo; étnicamente, la herencia hispánica, la piel blanca y no pocas veces el prejuicio racial; ecológicamente, la realidad humana que se alza sobre la realidad natural y la domina; estéticamente, La Poesía de los Grandes Temas), y el silencio materno y sus implicaciones o, como quizás fuera más apropiado aducir, el silencio y sus intermitentes conatos de ruptura por medio de la palabra paterna *indirecta*, “feminizada” (religiosamente, el Cristo que da su vida por la humanidad; éticamente, la abnegación programática; políticamente, la reivindicación de los pobres y los oprimidos; étnicamente, la verdad fantasmagórica del aborigen americano; ecológicamente, el amor por la naturaleza “humilde” del que habla Jaime Concha; y estéticamente, la poesía maternal o amorosa a la manera “femenina”, así, con el adjetivo puesto otra vez entre comillas, es decir, a la manera que celebraba la crítica vieja y que las antologías escolares todavía favorecen sin mucho recato. Ejemplos de este tipo de textos serían ciertos poemas en los cuales el ego machista se refocila hasta el delirio, como “La mujer estéril” y “Vergüenza” de *Desolación*).

Pero son más bien las señales de un imaginario subalterno, cuyo derecho a ser oídas Gabriela Mistral defendió con gran lealtad

incluso en el desempeño de sus labores funcionarias¹⁹, las que la crítica de hoy debiera investigar con mayor interés y cuidado. Señales son estas que desde el fondo de la escritura mistraliana pugnan por *cruzar* hasta el primer plano y controlarlo. El problema es que para llevar ese proyecto a buen fin necesitan también de la colaboración de La Palabra Paterna, de la misma que las condena al silencio o al balbuceo. Solo cuando cuentan con esa colaboración (o con el espejismo de esa colaboración) logran ins/escribir su circunstancia en los registros de una lengua a la que, como quiera que sea, lo más probable es que solo le importen los parloteos que su emisor masculino produce. Esto significa que, al presuponerse la incapaz de expresarse con una voz que sea suya de veras, es solo aprovechando algunas de las porosidades y/o descuidos de la voz de El Padre que la perspectiva no convencional de la mujer puede ser reivindicada según la racionalidad que tan ansiosa como apasionada y tenazmente monta guardia en la puerta de acceso a estos poemas. Entre otras cosas, ello determina que la diferencia específica que constituye a la madre sea a menudo en los textos de Mistral la razón de un desaliento y que el mismo se traduzca en una primacía de la muerte con respecto a la vida. Madre, tierra y muerte conforman en tales casos una tríada inextricable en cuyo subtexto a mí me parece percibir el ominoso contubernio entre la repetición y el deterioro. Las treinta y tres “Canciones de cuna”, algunas de las cuales formaron primero parte de *Desolación*, que luego se multiplicaron en *Ternura* del 22 y en *Tala*, y que como un apretado destacamento de batalla acabaron encabezando los poemas de *Ternura* del 45, son un poderosísimo ejemplo al respecto. El común denominador de los términos que las componen lo constituye la preparación ritual del niño (anticipo a propósito que las canciones de cuna son de los niños; las rondas, de las niñas)

¹⁹ Por ejemplo, en su calidad de delegada de Chile en la United Nations Commission on the Status of Women durante los períodos de sesiones de 1953 y 1954. Cf. Gazarian Goutier, op. cit., p. 94.

para el reposo letárgico²⁰. En cambio, desde el extremo contrario, cuando la serie que forman el Padre y las diligencias en el mundo se apodera del impulso creador de la poeta, esa serie suele ser sinónima de un producir con energía y destreza y, lo que es aún más significativo, de un producir con vistas al realce del ser propio. Cristo es, ni que decirse tiene, las dos cosas: tanto un Dios joven e inerte al que maltratan los malos (el del “Nocturno del descendimiento”, en *Tala*. Su pareja antitética solo a primera vista la encontraremos en la deidad vulnerable a causa de su vejez, “El Dios triste” de *Desolación*) como un Dios joven y fuerte, pero que debe pasar las pruebas de la humillación y la tortura para tener derecho (al *otro lado* de la página, es claro) a la espada vengadora del Dios Padre (el de “Al oído de Cristo”, en *Desolación*).

Todo lo cual nos deja con las dos perspectivas en que suelen incurrir los comentaristas que desde Aristóteles a Freud procuran dar cuenta del estatuto teórico de los sexos en el mapa espiritual de Occidente. De un lado, la inmanencia y el letargo femeninos, sin otra esperanza que un gradual desvanecerse de la vida, y del otro, la trascendencia, la productividad, el crecimiento masculinos. En la poesía de Gabriela, el primero de tales libretos conduce a una mudez adorable, ensalzable, *visible*, pero inane; el segundo, al disfrute de un crédito muy amplio entre aquellos que disponen de las claves genéricas para actuar en el mundo, pero al precio de la mortificación, la culpabilidad y la escritura entendida como histeria, desgarró y ejercicio sangriento. Pienso yo que Gabriela Mistral no se zafa jamás de este dilema y que la suya acaba siendo por eso una poesía-espectáculo cuyo feliz desenlace la poeta ensaya y vuelve a ensayar, pero sin que la fecha del estreno se le aparezca jamás. Se queda así con su pieza montada, con su historia imperfecta, la historia de una mujer que como la de “La fuga” cree perseguir a

²⁰ Véanse, por ejemplo, el primer poema del libro, “Meciendo”, en el que ella mece al niño como Dios mece al mundo, en y desde “la sombra”, o “Sueño grande”, que elabora explícitamente el circuito tierra-madre-mujer-propiciadora del sueño, o “Niño chiquitito”, donde ella se convierte nada menos que en la “urna” del dormir de la guagua.

otra, pero que en realidad lo que hace es perseguirse a sí misma a lo largo de una cacería interminable de asimilaciones y rechazos. De ahí que me parezca muy certera la propuesta fragmentarizante que formula Adriana Valdés en su espléndido artículo acerca de *Tala*, aun cuando no pueda yo estar de acuerdo con la totalidad de sus juicios²¹. Valdés sugiere que la fragmentación es un acaecer derivado del carácter “transicional” de *Tala*, lo que querría decir que existe una unidad anterior, en *Desolación*, y otra posterior, en *Lagar* y en el *Poema de Chile*. También precisa que dicha fragmentación es múltiple. Por mi parte, yo prefiero pensar que se trata de una fractura que existe en esta poesía desde siempre y hasta siempre, *antes, entonces y después*, y de una fractura a dos y solo a dos bandas, aunque también esté dispuesto a admitir que las distorsiones metafóricas que se asocian a la más problemática de ellas son variadísimas. Finalmente: preveo que lo que el feminismo crítico tenga que enseñarnos en el futuro acerca de Gabriela Mistral dependerá más de su correcta percepción de esta dialéctica que de la absolutización de la huella materna, al modo de lo que fantasea Cixous en *La jeune née* y que en Gabriela buscan y encuentran, porque no podían menos que encontrarlo, Eliana Ortega y Alberto Sandoval²². Pero lo definitivo para los efectos de mi artículo es que Valdés identifica en Tala a un sujeto “tránsfuga”, esto es, a un sujeto “en fuga” y en “trans” fuga. Nunca estático, siempre en movimiento, cruzando y descruzando, dejando de ser siendo y siendo para dejar de ser. Habiendo abierto con ello una brecha en el pensamiento crítico acerca de la poeta, Valdés se pone a la cabeza de todos los que creemos que ha llegado la hora de releer su poesía y de devolverle el lugar que le corresponde en la literatura contemporánea de Chile y el mundo.

²² Cf. Valdés, Adriana. Identidades tránsfugas (Lectura de *Tala*). In: Fariña y Olea (ed.), op. cit., pp. 75-85.

²³ Cf. Ortega, Eliana. Amada amante: discurso femenino de Gabriela Mistral. In: Fariña y Olea, op. cit., pp. 41-5; Sandoval, Alberto. Hacia una lectura del cuerpo de mujer. In: Fariña y Olea, op. cit., pp. 47-57.

Bibliografía

- Arce de Velázquez, Margot. *Gabriela Mistral. Persona y poesía*. San Juan de Puerto Rico: Asomante, 1957.
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Madrid: Júcar, 1987.
- Daydí-Tolson, S. *El último viaje de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1989.
- Fariña, Soledad y Olea, Raquel (ed.). *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Isis Internacional. Casa de la Mujer La Morada, 1990.
- Goic, Cedomil. Gabriela Mistral. In: Abreu, María Isabel y Solé, Carlos A. (ed.). *Latin American writers*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1989, v. 2, pp. 64-5.
- Guzmán, Jorge. Gabriela Mistral: "Por hambre de su carne". In: —. *Diferencias latino-americanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile, 1985.
- Matthews, Irene. Woman as myth: the "case" of Gabriela Mistral. *Bulletin of Hispanic Studies* 1, pp. 57-69, 1990.
- Mistral, Gabriela. *Desolación*. Nueva York: Instituto de las Españas, 1922.
- . *Ternura*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- . *Tala*. Buenos Aires: Sur, 1938.
- . *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1954.
- . *Poemas de Chile*. Barcelona: Pomaire, 1967.
- . *Poesías completas*. Ed. Margaret Bates. 4ª ed. definitiva. Madrid: Aguilar, 1968.
- . *Gabriela anda por el mundo*. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1978.
- . *Gabriela piensa en...* Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1978.
- . *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*. Ed. Mario Céspedes. Santiago de Chile: Pluma y Pincel. Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, 1978.
- . *Prosa de Gabriela Mistral (Materias)*. Ed. Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Universitaria, 1989.
- . *Lagar II*. Santiago de Chile: Dirección de Archivos y Museos.

- Biblioteca Nacional, 1991.
- Scarpa, Roque Esteban. *Una mujer nada de tonta*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976.
- . *La desterrada en su patria (Gabriela Mistral en Magallanes: 1918-1920)*. Santiago de Chile: Nascimento, 1977.
- Taylor, Martin C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid: Gredos, 1975.
- Teitelboim, Volodia. *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer Nobel latinoamericano*. Santiago de Chile: Bat, 1991.
- Von Dem Bussche, Gastón. *Visión de una poesía*. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1957.

BRASIL: POETAS

DO PALÁCIO À PENSÃO

Joaquim Alves de Aguiar

Brasil. Professor assistente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Principais publicações: *A poesia da canção: lirismo e história nas letras da MPB* (1993); “*Panorama da MPB: da Bossa Nova ao rock dos anos 80*”; *Leniza e Elis*, com Arovaldo José Vidal.



Luzinha de beco

“Pensão familiar”, como quase todo poema de Manuel Bandeira, cria uma cena cujo objetivo é a dramatização de um sentimento. Aparentemente trata-se de um poema menor. O próprio Bandeira, acostumado aos diminutivos, referiu-se a ele como “poeminha irreverente”. No entanto, “Pensão familiar” toma parte daquele respeitável elenco que se consagrou como momento de cristalização da maturidade poética do escritor. O poema parece luzir em *Libertinagem*, onde se faz acompanhar de peças como o “O cacto”, “Pneumotórax”, “Poética”, “Irene no céu”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Vou-me embora pra Pasárgada”. Pouco lembrado pela crítica, tudo indica que a luminosidade do poema, ao lado dessas e de outras estrelas de igual calibre, ficou mesmo reduzida a uma luzinha de beco.

Pensão familiar

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.
Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçon de restaurant-Palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
— É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

(Petrópolis, 1925)

Em se tratando de um bem representativo momento de Manuel Bandeira, é irresistível enlaçar-lo no verismo biográfico do poeta:

Estas semanas que todos os anos passados em Petrópolis não representa para mim apenas o repouso dos trabalhos, das contrariedades, das filas de ônibus, do telefone, dos pedidos de recomendação para o incorruptível Carlos Drummond de Andrade e outras calamidades cariocas: estas semanas são ainda retomada de contato com o passado, desde a infância, e assim, todos os anos, faço para meu uso pessoal o meu pequenino romance de Proust, sem “madeleine” e sem condessa de Guermantes.

A passagem pertence à “Crônica de Petrópolis”¹, onde mais adiante dirá o poeta:

¹ Ver Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, pp. 278-80.

Chego aqui, ponho em dia o sono atrasado e na manhã seguinte saio a pé para ver o que há de mudado na cidade [...]. Desço pela Avenida Quinze, subo pela Marechal Deodoro, e zás, levo um soco nos olhos: derrubaram o edifício da Pensão Geoffroy!

No mesmo texto, conta-nos o escritor que o edifício fora o beirão da cidade. Tendo pertencido a D. Pedro I, transformou-se em casa de veraneio da família imperial, já sob o reinado de Pedro II. De palácio viria a ser casa de hotéis e pensões, até dar na Pensão Geoffroy, que o poeta frequentou num dos verões dos anos 20.

Lendo a crônica, observa-se que a notação melancólica depende do sentimento de diminuição. Não poder erguer a prosa de recordação à altura de Proust é parte da queixa do progresso, que derruba a fisionomia aristocrática da cidade, pondo um fim no pequenino romance. Assim sendo, história e vida pessoal se juntam para tratar com ironia o novo símbolo de Petrópolis: o futuro Grande Hotel, que faria *frisson* nas colunas do jornalismo mundano entre os anos 30 e 50. Ele aparece encerrando a crônica:

Mas não é inútil chorar a derrubada de um casarão velho numa cidade que começa a ter arranha-céus e breve vai possuir na Quitandinha (por que não mudam patrioticamente o nome prosaico?) o maior hotel de recreio da América do Sul?

Ocupando o lugar da Casa Velha, o Hotel Quitandinha representa bem os novos tempos. O movimento de alguém que experimentou sua “troada” na infância bem-guarneçada e o requinte na adolescência mimada, para ter que conviver com a escassez na maturidade, não apontaria para o movimento de um tempo burguês se impondo à nossa variante de *Ancien Régime*? Acho que esta é a pergunta básica a ser feita sobre “Pensão familiar”. Na tentativa de respondê-la, passo agora à análise do poema.

Resistência

O poeta logo nos situa no jardim da pensão. Gatos e plantas compõem a paisagem. Estas são levemente ativas (a tiririca sitia, os gossilhos murcharam, os girassóis resistem), aqueles totalmente apassivados pela modorra do calor e pelo silêncio. Está dado o clima, cujo termo definitivo é resultado de uma projeção da subjetividade do poeta, que começa a emitir juízos: “os canteiros chatos”.

Os onze versos estão organizados em duas estrofes, sendo a primeira ligeiramente maior e com um traço descritivo mais acentuado que a segunda. Esta pende para o narrativo. Quer dizer, o bloco inicial é marcado pela passividade meio lasciva da natureza quase-morta, e o outro, pela atividade de um pequeno herói: o gatinho. Ele mobiliza a principal ação do poema: “fazer pipi”.

Logo chama atenção o detalhe formal do quinto verso:

Os girassóis
 amarelo!
 resistem.

Trata-se de um decassílabo partido em três ritmos. O primeiro com quatro, o segundo com três e o derradeiro com duas sílabas. A diminuição gradativa parece frisar a nota melancólica do ritmo de esmorecimento. Mas, sobretudo ajuda a pôr em destaque, no centro mesmo do verso, o termo “amarelo”. Lida a frase, ele trava a norma corrente da linguagem, fulgurando como um pisca-pisca no meio dela, como se não dependesse dos termos que o rodeiam.

Amarela é a cor dos raios do sol, que fertilizam e clareiam a terra. É também a cor do ouro, de quem recorda a matéria pura. Pode significar a parte da vida que é ressuscitada naquela espécie de quase-morte descrita pelo poema, até que a cor salte à vista. A claridade leva ao esclarecimento, à lucidez, que apoiariam no texto aquele instante de libertação que parece impor, num vislumbre, a poeticidade da vida num mundo amorfo.

Se o desespero é outra face simbólica da cor, aquele olhar que anula os contornos dos elementos da cena para enxergar, num átimo, tudo amarelo, é o olhar aflito de quem procura uma saída. E a saída encontrada reforça a impressão de resistência do poeta, entregue, mas não totalmente, à paisagem achatada da vidinha na pensão².

Melhor explicando: o olhar que se detém no amarelo parece luzir diante do momento-relâmpago que traduz, como num susto, a sensação de que a vida talvez não seja apenas isto: monotonia, prosaísmo, plebeísmo — sinônimos de tinta burguesa. O procedimento lírico, ao que parece, instaura a imagem da liberdade num mundo aprisionado. O poético é lançado no meio do prosaico. Ele é a salvação que aponta para um instante de transcendência, que “retira”, num segundo, o indivíduo da sua realidade imanente.

O destaque dado à oposição e ao duplo efeito da palavra — exclamação e ruptura — atrai o leitor para a força dos girassóis, que, trazendo o sol dentro de si, luz contra luz consegue resistir à ação poderosa do astro-rei. Há um mundo que se lança noutro mundo, destruindo-o em função de um novo ciclo. Mas a destruição não é completa: uma fresta parece abrir-se nas monotonias da vida. Pasamos agora ao verso seguinte:

E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

A construção visa qualificar as dalias, que também resistiram. Examinando os termos, temos um *senso comum* em “rechonchudas”, uma *análise* em “plebéias” e de novo a projeção evidente da *subjetividade* do poeta em “dominicais”. Quer dizer: a flor grande e farta é um dado objetivo, a flor plebéia, um dado analítico relacionado com a possível vulgaridade de uma planta que serve a qualquer jardim, e a flor dominical concentra em si a melancolia

² Baseio-me aqui no texto “Poesia resistência”, de Alfredo Bosi (In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 146 ss).

espalhada no poema: o domingo e sua chatice. Bem observados, os termos expressam uma passagem de intensificação do senso comum para o poético, ficando no intermediário a imagem-síntese, aquela que melhor traduzirá a pensão: *o plebeísmo*.

Sendo o clima de modorra, os versos se sucedem com o respirar prolongado que se arrasta pelos metros longos, como os longos suspiros da monotonia que inspira a grande pausa da vida pequeno-burguesa: o domingo. A respiração tristonha só se interrompe uma vez, para notar o amarelo, que parece quebrar a observação do objeto monótono. Findo o rápido instante, é retomado o andamento entediado da estrofe. A “realidade” volta a pesar. Domingo plebeu, quase infinito. A libertação sucumbe, a prosa devora a poesia, como um ritmo devora outro ritmo, como um tempo parece devorar o outro.

Truculência e distinção

Antes de prosseguir é bom frisar o prosaísmo do poema. Nenhuma metáfora que necessite desvendamento, nada de símbolos herméticos, palavras fáceis, poucas rimas etc. Essa condição do texto, entre a poesia e a prosa, permite ao leitor observar o seu “modo narrativo”. De um lado o observador/narrador, de outro o mundo observado/narrado. A distância faz parte do jogo: os mundos se tocam mas não se misturam.

Composto de versos livres, que atiram em *flashes* as imagens da pensão, o poema é estruturado pelo olhar do poeta, que mira o objeto pelo lado de fora, mas cuja força de sugestão permite adivinhar a vida que palpita dentro dele. O procedimento carrega uma intenção: o poeta se recusa a “entrar na pensão”, pousando os olhos apenas no seu jardim.

Se a primeira estrofe expressa, num andamento descritivo, a “vida parada”, a segunda opõe-se a ela pelo acontecimento mobilizado pelo gatinho. Ele aparece na já citada “Crônica de Petrópolis”:

não obstante a presença do truculento Osório Duque Estrada, a criatura mais distinta era um certo gatinho, cuja elegância celebrei num poeminha irreverente, levado pela crítica escandalizada à conta de “futurismo”.

Truculência *versus* distinção explica o sentido dessa estrofe e pode resumir todo o poema. As operações que ligam as particularidades do texto ao sentido geral da composição se ampliam pelo poder de analogia dado pela imagem: o gato é comparado ao garçom. Mas não a um garçom qualquer, e sim a um garçom de “restaurant-Palace”. Para elogiar o gatinho, a idéia de ascensão contida no verso pode ser representada pela passagem do animal ao humano, da seguinte maneira: animal/animal doméstico/humano/garçom/garçom fino. De modo complementar, o alexandrino, criação francesa cuja cultura é parâmetro superior, alicerça o verso que fala da elegância e não dispensa sequer o galicismo de “restaurant-Palace”, posto no texto sem as aspas, já como que incorporado aos hábitos da língua fina.

A sutileza, contudo, é próxima da ironia. Há um aspecto que inverte esse movimento para baixo. O modelo é o garçom, cuja elegância é serviçal e inautêntica. Logo, o metro clássico é rebaixado pelo prosaísmo da figura que o informa. A materialização do parâmetro de elegância, o garçom, mostra um modelo capenga: o máximo que pode atingir o espírito burguês recém-chegado, sem estofo e sem história?

A ausência de um modelo acabado de finura realça no gato aquilo que não se encontra nos homens da pensão³. O verso seguinte se encarrega de rebaixar ainda mais o metro cortesão, tão caro aos devaneios simbolistas e aos rigores parnasianos. Ao lado do advérbio “cuidadosamente”, que indica bons modos, a palavra, entre afetiva e chula, meio sorrateira: “mijadinha”.

³ O mesmo procedimento apareceria em “Rondó dos cavalinhos”. Ver Candido, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985, pp. 68-80.

Cabe agora um rápido comentário sobre os diminutivos do poema: gatinho, pipi, mijadinha, patinha, pensãozinha. Vê-se que há o dado óbvio da pequenez física, que há o dado afetivo relacionado com carinho e intimidade e que há o dado irônico, se não mordaz, que explode em “pensãozinha”. O diminutivo de pensão é, a um só tempo, objetivo (pensão pequena), carinhoso (a intimidade da casa familiar e modesta) e depreciativo (pensão burguesa). Logo, o rebaixamento da pensão é proporcional ao daqueles que a frequentam, excluindo-se o poeta e o gato.

Os gestos elegantes (naturalidade, precisão e silêncio) do gato em seu desempenho cuidadoso, ainda que tão prosaica a ação, repõem, aos olhos do poeta, a imagem de um tempo que busca resistir nas bordas de outro tempo. Despachado para o quintal, o gato pode lembrar a época em que ajudava a compor o mimoso cenário interior dos velhos casarões⁴. Mesmo não chegando a tanto, o felino apontaria sempre para imagens aristocráticas da independência, da liberdade, da indiferença.

A operação que distingue o espírito aristocrático do burguês é realizada pela exaltação de um e pelo encobrimento do outro. O gato encobre a urina, matéria ruim, dejetos, como o poeta encobre os burgueses. Estes não aparecem a não ser por alusão. A truculência está “lá dentro”, e o poeta, lá de fora, compactua com o gato, que enterra a grossura latente. A natureza é encoberta pela civilização, que se põe entre finos e não-finos. Neste ponto podemos retomar a métrica.

No verso conclusivo, a componente irônica evolui para o sarcasmo. A frase é cortante e tem sentido de conversa-desabafo. Um juízo é emitido:

—É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

⁴ Mimado pelas iaiás e pelas mucamas dengosas, o gato foi o bicho mais ligado ao interior dos sobrados. Cf. Freire, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. 5. ed. Rio de Janeiro/Brasília: J. Olympio/INL, 1977, p. 228.

A montagem do verso não omite que a um decassílabo — “É a única criatura fina” — foi atada uma redondilha: “na pensãozinha burguesa”. A depuração da forma dramatiza a dialética geral do poema. Do lado da finura, o metro clássico; do outro, a trova popular⁵.

Saudade da casa-grande

Manuel Bandeira procurou sempre estabelecer relações de intimidade com os espaços. Por toda a obra aparecem referências sentimentais às mudanças, seja das casas em que viveu, seja da paisagem brasileira, sempre transfigurada pela sede do moderno.

As suas *Crônicas da província do Brasil*, com tantas observações sobre nossa arquitetura colonial, revelam, entre outras coisas, um espírito em combate com a voga interesseira, mercantil e ostentatória dos anos 30. Em “Bahia”, por exemplo, há uma passagem em que o poeta compara o moderno Rio de Janeiro com a tradicional Salvador. Sobre a chegada do progresso (higiene, esgoto, água, iluminação) na antiga capital, Manuel Bandeira dizia:

Que bem me importava tudo isso! Estou farto de tanta luz
crua e voltaica. Um dia virá em que um governador bem
nascido dará aos baianos todos estes bens preciosos. Não
lhes dê, porém, luz demais, como fizeram a este Rio de Ja-
neiro, que parece automóvel noturno de novo-rico⁶.

Como se vê, a observação é ambígua. Nela se cruzam o fio positivo do combate ao mau gosto e o fio negativo do gosto pelo adiamento dos benefícios públicos, cujo risco seria a deformação da paisagem. Na Bahia, os antigos solares do Pelourinho já haviam sido abandonados pelos ricos quando da visita do poeta à Boa Terra.

⁵ Devo essa observação a Maria Lúcia Dal Farra.

⁶ Bandeira, *Poesia e prosa*, cit., p. 123.

Convertidos em cortiços, os palácios encontravam-se em total decadência. Ainda assim, para Bandeira, a ruína seria melhor que a bastarda restauração. Isto porque “o ouro de hoje é ouro banana”. Ao contrário do passado, a falsa opulência das construções recentes só fez realçar a distinção da fisionomia colonial:

[...] as velhas casas pesadonas do tempo da Colônia e da Monarquia assumiram por contraste um ar distinto e raçado, um ar de nobreza para sempre extinta na República⁷.

Buscando imitar a tradição, os novos tempos criaram o neogótico e o neobarroco, estilos abomináveis de arquitetura,

[...] fazendo tudo bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho, quando o espírito das velhas casas brasileiras era bem o contrário disso, caracterizando-se antes pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril⁸.

Evidentemente, a defesa da linha autêntica não encobre por inteiro a nostalgia dos velhos tempos. Assim, dá para entender a mal disfarçada simpatia com que o poeta acolheu os versos do seu conterrâneo Rangel Moreira, que sofria “na carne” a perda em sua geração do “jeito de mandar”:

Não maldigo a Usina de 110 quilos de rendimento
que gira ao comprimir de um botão
como um filme em série de Bela Lugosi;
o que me faz mal
é o carreiro que passa sentado na mesa do carro
e não me tira o chapéu,
é o corumba que veio do sertão sem casa-grande
e me chama de você⁹.

⁷ Id., *ibíd.*, p. 152.

⁸ Id., *ibíd.*, p. 132.

⁹ Id., *ibíd.*, p. 290.

Se o passadismo de Rangel Moreira, “poeta que honra a sua terra”, recorda francamente a velha casa-grande, o de Bandeira vem retorcido pelo simpático gosto da preservação do genuíno. Senão vejamos. Na crônica “A festa de Nossa Senhora da Glória do Oiteiro”¹⁰, o poeta lembra a conhecida passagem de *Lucíola*, que remonta à época em que a família imperial e a corte apareciam no evento. Com a queda da monarquia, lamenta o cronista, a festa perdera inteiramente o seu elemento aristocrático, os brancos desapareceram e, “amulatando-se”, a comemoração tornou-se eminentemente popular. Por fim, em “Um purista do estilo colonial” surge o queixume pela derrubada do Solar de Megaípe, no Recife. Ante a “cruel realidade”, o poeta exorta em estilo parecido ao choro, à demolição da Pensão Geoffroy:

[...] tradicionalistas pobres de Pernambuco [...] o momento é bem duro para nós que não dispomos senão de lágrimas líricas. Depois da Casa de Megaípe chegará a vez da Sé Velha da Bahia...¹¹.

Manuel Bandeira pertenceu a família decadente. Mestre em autoconfissões, o poeta assim se definiu em carta a Carlos Drummond de Andrade:

Sou um provinciano de Pernambuco, que vive desde menino na corte, com uma burra saudade dos engenhos, onde aspirou aquele cheiro das tachas de açúcar, das quais disse Nabuco, e com razão, que nos embriaga para toda a vida¹².

A herança patriarcal impõe não somente a saudade dos “tempos felizes” como também, não obstante a perda da fortuna, o requinte na esfera da privacidade. O poeta costumava insistir no despojamento —pobreza, humildade— dos seus ambientes, mas,

¹⁰ Id., *ibíd.*, p. 148-51.

¹¹ Id., *ibíd.*, p. 139.

¹² Id., *ibíd.*, p. 1.386.

[...] para Ribeiro Couto, a casa de Manuel Bandeira afigurava-se uma residência de príncipe solitário, com seus belos móveis de jacarandá, suas estantes bem arrumadas, seus objetos de arte, inclusive certo Cristo de marfim à cabeceira¹³.

Vemos então que a “pobreza” é a máscara daquela famosa poética da simplicidade que tão bem define a obra de Manuel Bandeira. No limite, solidária com os desvalidos e observadora atenta dos aspectos menores da vida, ela recorda sempre a infância gostosa no Recife, o pai amigo e protetor, a mãe que o mimava, a irmã que lhe serviu por tantos anos como enfermeira etc. Tempos às vezes difíceis, como a época das peregrinações por cidades de bom clima, muito embora tenha sido grande o empenho familiar pela saúde do moço doente. São tempos que parecem formar um ciclo em oposição a outro que, meio paradoxalmente, o faz realmente poeta. Tempos de solidão e de posses reduzidas. O sentimento de perda é fundamental em Manuel Bandeira, mas a “queda” é sua notável ascensão¹⁴.

Voltando agora ao poema, as datas de composição e publicação de “Pensão familiar” coincidem com a crise das oligarquias. O “prosaísmo” entra no auge com as primeiras multidões, o populismo getulista, a formação de uma sociedade de consumo, o advento do rádio como veículo de comunicação de massa etc. Demolida a pensão, parece agonizar toda uma época. O poeta reclama fineza porque o descompasso entre o privilégio (dinheiro) e a nobreza (estilo) cria uma zona mediana que irrita: nem nobre nem pobre.

Integrado às conquistas do modernismo, “Pensão familiar” acaba por refletir a grande contradição da arte na época da classe média.

¹³ Cf. Barbosa, Francisco de Assis. Milagre de uma vida. In: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*, cit., v. 1, p. lxxxi.

¹⁴ Sobre a poética de Manuel Bandeira, ver: Arriguicci Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 9-27.

De um lado, o *afastamento*, que tanto está na intenção analítica como nos resquícios da torre de marfim (não é demais lembrar que Bandeira formou-se no espírito crepuscular, que, entre intelectuais do final do século, tinha sempre a marca do pessimismo aristocrático). De outro, o *engajamento*, que busca acertar os ponteiros da poesia com os novos tempos, embora a forma moderna nem sempre apague as marcas do passado que insiste em permanecer¹⁵.

Em Manuel Bandeira o diálogo aflito entre a esfera pessoal e o mundo objetivo não deixa de revelar a consciência da posição do poeta-indivíduo num mundo em crise. Partindo para a observação sensível do cotidiano e buscando na simplicidade dos versos quase-prosa a correspondente da humildade dos temas, o artista tenta se acomodar como pode. Baudelaire foi ao que parece, o primeiro a transpor para a obra, e de maneira fulgurante, essa problemática moderna. Bandeira, como outros entre nós, só o pôde fazer muitos anos depois. Nem a corte do passado, já extinta, nem a pensão do presente, que não serve.

¹⁵ Ver as observações a respeito das marcas conservadoras no modernismo brasileiro no ensaio de Roberto Schwarz "A carroça, o bonde e o poeta modernista" (In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28).

Bibliografia

- Andrade, Mário de. A poesia de 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 27-45.
- Arrigucci Jr., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 9-27.
- . *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Baciu, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.
- Barbosa, Francisco de Assis. Milagre de uma vida. In: Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 1, p. xxxi-xcix.
- Brayner, Sonia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1980 (Col. Fortuna Crítica).
- Campos, Haroldo de. Bandeira, o desconstelizador. In: *Metalinguagem. Ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 99-105.
- Candido, Antonio e Mello e Souza, Gilda de. Introdução. In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966, pp. l-lxx.
- Coelho, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: J. Olympio/INL, 1982.
- Goldstein, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983.
- Holanda, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: *Cobra de vidro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 29-44.
- Lopez, Telê Porto Ancona (org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- Moraes, Emanuel de. *Manuel Bandeira. Análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- Pontiero, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

BRASIL: POETAS

A HERANÇA MODERNISTA NAS MÃOS DO PRIMEIRO DRUMMOND

Iná Camargo Costa

Brasil. Professora de Teoria Literária em Universidade de São Paulo. Suas pesquisas estão voltadas para os aspectos do modernismo brasileiro em poesia, ficção e teatro, destacando *Panorama do Rio Vermelho*; *Sinta o drama*; *A Hora do Teatro Épico no Brasil*.



Existe muita tristeza na rua da Alegria
Existe muita desordem na rua da Harmonia

Ismael Silva

Quando em 1930 Carlos Drummond de Andrade finalmente conseguiu tirar do prelo os quinhentos exemplares do seu livro de estréia, *Alguma poesia*, ele já era um poeta conhecido e bastante respeitado em nossos meios modernistas. Resultado de lento processo de maturação como demonstra as cartas de Mário de Andrade¹, essa obra constitui um capítulo fundamental da nossa história literária nos anos 30 em seu programa de consolidação das conquistas do início da década anterior. Não havendo mais portas a abrir, o caso

¹ Cf. Andrade, Carlos Drummond de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

era dar andamento à pesquisa poética, dando conta da situação do brasileiro. Nisto, antecipando alguns feitos da pesquisa sociológica e mesmo histórica, como tem ocorrido em outros momentos importantes da nossa melhor literatura.

Os adeptos do modernismo receberam o livro como a confirmação da entrada em campo de um poderoso aliado, enquanto os conservadores das nossas mais sagradas tradições se encarregaram de transformar o poema “no meio do caminho” e seu ator em pedra de escândalo cultivado por anos a fio (mas não falemos deles: aqui também é o caso de olhar e passar).

Mário de Andrade apontou imediatamente o alto grau de elaboração do livro², opinião previamente exposta a seu autor nas já referidas cartas, que também discutiam problemas e, sobretudo davam conselhos decisivos ao jovem poeta —a maioria acatada, particularmente os vetos a poemas despropositados. Um conselho, porém, na verdade um palpite errado sobre o poema de abertura, Drummond desconsiderou, por se tratar de questão estratégica. Mário de Andrade viu em “Explicação” uma bem-realizada exposição dos motivos tematizados em todo o livro, sugerindo que ele assumisse a condição de prefácio³, mas Drummond tinha outros planos. Em vez de enumerar para o seu leitor (além de hipócrita, com o ouvido “entortado”) razões de versos que poderiam não ter dado certo, como faz em “Explicação”, o poeta preferiu abrir seu livro com o desafio chamado “Poema de sete faces”, como convinha à poesia que já passara da idade do desaforo apenas tematizado em primeira pessoa.

² Andrade, Mário de. A poesia em 1930. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

³ Cf. Andrade, Carlos Drummond de, op. cit., p. 90: “*Explicação* peso-pesado. Mesma coisa que ‘Eu protesto’ porém sem besteiras e muito mais melhor. Forte mesmo. Eu botaria isso no começo do livro que nem Prefácio”. O conselho teve efeito oblíquo: Drummond suprimiu do livro o poema “Eu protesto”.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovida como o diabo.

Comentando o poema, Mário de Andrade observou que o amigo escrevia por explosões e arrematou com uma conclusão de maior alcance: “Essa poesia de arranco, que não se deverá confundir com a superposição de dados objetivos que de Whitman nos veio, é sistemática em todo o livro”⁴. A restrição é relevante quanto aos tais dados objetivos, mas não quanto ao método (superposição), pois é disso mesmo que *Alguma poesia* é feito. Mas os simpáticos termos “arranco” e “explosões” perderam em nossa crítica o lugar para *montagem*, bem mais adequado à modernidade técnica em que por muito tempo supusemos estar. É assim que, sem propriamente discordar de Mário de Andrade, nossos críticos registram o emprego da montagem neste e em outros poemas de Drummond. Recapitulemos então algumas das implicações deste partido artístico: distanciamento, humor corrosivo incidindo sobre tudo, inclusive o eu lírico, reunião de materiais heteróclitos que devem ser examinados de diferentes perspectivas e assim por diante. Sem falar que o método já se revelara propício à configuração de nossas dualidades em permanência num livro como *Pau-Brasil*⁵, a montagem quer sempre dar o que pensar.

É nessa perspectiva que o poema deve ser lido, mas aqui examinaremos apenas a composição em sua variedade rítmica. Assim, o ritmo de narrativa maximamente prosaica, na primeira estrofe, habitualmente interpretada como a “carteira de identidade” do nosso poeta, retira qualquer pretensão do “eu lírico” —seu autor conhecia perfeitamente a carga de heroísmo assimilável ao atributo *gauche*, da qual se distancia, sabendo muito bem, e por experiência própria,

⁴ Andrade, Mário de, op. cit., p. 34.

⁵ Num ensaio altamente revelador sobre a poesia de Oswald de Andrade, Roberto Schwarz indica a presença desse repertório entre os vanguardistas brasileiros, lembrando entretanto os desavisados de seus limites desde a origem: “Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald procurou fabricar e ‘auratizar’ o mito do país não oficial, que nem por isso era menos proprietário. Hoje todos sabemos que as técnicas da desidentificação brechtiana são usadas na televisão para promover a nossa identificação com marcas de sapólio. Por isso mesmo é interessante verificar que já ao tempo de sua invenção, quando o mordente seria máximo, estes procedimentos por si só não bastavam para esquivar ambigüidades” (Schwarz, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: —. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 25-6).

o quanto a subjetividade lírica deve ao privilégio. O ritmo regular da segunda estrofe, uma quadra bastante conforme a boa regra parnasiana, encena a “vida besta” a ser retomada, no mesmo livro, em “Cidadezinha qualquer”: casas que espiam têm a mesma conotação das “janelas que olham” deste outro poema. Nos dois casos trata-se do discreto controle sobre a incontinência sexual que compromete a fruição do “azul da tarde”. A vida besta, aqui, só apareceu na sua regularidade rítmica (é sempre a mesma). Esta ocorrência, de caráter formal, nos permite avançar um provável critério da poética drummondiana: pelo visto, nela também ritmos regulares têm a função de *arma crítica*⁶.

Num corte brusco, a terceira cena nos leva para a metrópole, cuja marca está no bonde cheio de mulheres⁷. Aqui o “eu lírico” (que dera lugar ao narrador da cena precedente) reaparece, mas bipartido. De um lado, a formação católica (na pergunta do coração bem formado que introjetou a repressão sexual e invoca Deus) e, de outro, a inteligência cínica do *voyeur* (cujos olhos não fazem perguntas, entregam-se ao prazer da cena). A metrópole é um es-carcéu de pernas, coração e olhos —configurado no ritmo irregular, acelerado pela ausência de vírgulas no segundo verso. Há um nivelamento geral no bonde (as cores das pernas são índices de classe e raça no Brasil) e entre o bonde e o observador (que só vê pernas), pedestre e *voyeur*. Já a cena seguinte produz um *close*: o eu lírico é novamente substituído, agora por um sóbrio narrador em cuja dicção prosaica somos apresentados a um tipo solitário da metrópole —o homem atrás dos óculos e do bigode.

⁶ Qualquer semelhança entre o critério claramente discernível nesta estrofe e o explicitado por Brecht num texto de 1939 *não* é mera coincidência, pois, descontada a diferente experiência histórica entre os poetas, ambos estavam de olho no mesmo tipo de problema literário. Drummond certamente assinaria este trecho: “a língua cotidiana não tem como se abrigar em ritmos muito nítidos, a menos que o faça ironicamente” (Brecht, Bertolt. *Les arts et la révolution*. Paris: L’Arche, 1970, p. 30).

⁷ Estamos seguindo a análise de Mário de Andrade: “O livro está rico de notações sensuais, ora sutis [...] ora maleducada como a das tetas. Mas onde o seqüestro [sexual] explode com a abundância provante é no livro estar cheio de coxas e especialmente de pernas” (Andrade, Mário de, op. cit., p. 35).

No poema “Explicação”, o eu lírico diz que seu verso “às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota”. Pois o “Poema de sete faces”, sem aviso prévio, *realiza* essa cambalhota na quinta estrofe: do solitário metropolitano passamos para uma citação bíblica: “Meu Deus, por que me abandonaste”. O ritmo solene expõe a fragilidade do eu lírico: tal combinação configura criticamente *um* tipo de subjetividade, bem próxima da paranóia. Em ritmo semelhante, na estrofe seguinte encena-se a duvidosa preocupação com os problemas do “vasto mundo” por parte de um coração mais vasto que ele. Ao lado do eu frágil e paranóico, temos a subjetividade piedosa (esse coração desmedido), incapaz de produzir soluções. Mas rimas sempre são possíveis. Como se vê, os motivos do poeta para não rimar “sono” e “outono” (haja preterição!) ultrapassam muito o “cansaço intelectual”. Nos versos iniciais e finais desta estrofe, o ritmo cita, quebrada pelo prosaico do terceiro, a à brasileira, que encontra um bom exemplo (entre tantos piorados com o tempo) na célebre invocação “Senhor Deus dos desgraçados”, de Castro Alves⁸. Esta quebra sugere diálogo travado entre duas vozes ou por um “eu dividido” mas, independentemente da opção por qualquer das alternativas, aqui interessa o resultado: o terceiro verso simplesmente destruiu a eloqüência dos outros quatro.

Finalmente, a sétima face introduz uma espécie de colóquio, no qual o conquistador (comovido como o diabo) toma a palavra justamente para *não* dizer a que vem. É um outro nível do sequestro emocional, ou sexual, apontado com muita clareza por Mário de Andrade nos textos citados. Não se deve desprezar aqui a indeterminação do interlocutor, que tanto pode ser a mulher quanto um amigo — assunto que nos levaria longe demais. Agora interessa apenas registrar o *desvio* da questão: em vez de declinar as razões próprias da “grande comoção”, o declarante a atribui à lua e ao conhaque. Produzindo uma bobagem do maior interesse para a poesia moderna, este tergiversador é a contrapartida do *gauche* da primeira estrofe e fecha o poema.

⁸ Trata-se do primeiro verso da estrofe que abre e fecha o Canto V do poema “O navio negreiro”.

Sendo tão evidente no “Poema de sete faces” o peso dos recursos cinematográficos no repertório do poeta (como de resto na formação da sensibilidade dos nossos modernistas), estão formalmente anunciadas as demais ocorrências do gênero no restante do livro. Duas, pelo menos, merecem destaque por indicarem uma espécie de inquietação presente no conjunto da obra drummondiana. A primeira é o ciclo “Lanterna mágica” (o título já indica o registro poético), que daria interessante roteiro para um curta-metragem de oito seqüências com *takes* muito precisos, mas, sobretudo iluminadores da nossa história. A segunda é o tratamento temático, de impressionante penetração crítica, do filme *Intolerância*, de Griffith, no poema “Balada do amor através das idades”. Muitos anos depois, no livro *Esquecer para lembrar*, de 1979, que atualmente integra o segundo volume de *Boitempo*, o poeta deu-nos a chave para a leitura de sua “Balada” no poema “O grande filme”. Nos dois casos encontra-se uma forma relevante de crítica à nossa condição histórica numa incorporação nada ingênua de aspectos da cultura importada.

Num plano mais revelador, o “Poema de sete faces” realiza o que está apenas tematizado em “Explicação”: a fragmentação da subjetividade, ou a multiplicação do “eu” (tópico obrigatório das vanguardas européias), é formalizada, expondo a diversidade de máscaras de que se reveste a problemática aventura individualista das nossas classes dominantes. E ao dar esse passo nosso poeta avançou numa espécie de acerto de contas com a herança romântica — programa definido em meados dos anos 20 entre os modernistas mais consequentes⁹. Note-se, por exemplo, que ao dar aquele título a seu poema-“prefácio” Drummond estabeleceu um vínculo objetivo com a *Lira dos vinte*

⁹ Na carta de 16/10/1925 a Drummond, Mário de Andrade propõe aos modernistas mineiros uma espécie de “programa de reabilitação” dos nossos poetas românticos, com o objetivo, sempre pedagógico, de desasnar a nossa crítica: “Tristão [de Athayde] não tem sensibilidade para compreender versos. Aliás esse parece ser o destino da nossa crítica, se lembra de Sílvio Romero, [José] Veríssimo. Tristão continua essa tradição ruim. Vamos acabar com ela? Tenho certeza que nós podemos. Vou escrever o meu livro sobre os poetas românticos mostrando o bem dessa gente e o valor deles. Você, Martins de Almeida, o [Emílio] Moura estão perfeitamente em condições de fazer a mesma coisa com os outros poetas ou com os mesmos se quiserem.

anos de Álvares de Azevedo. O vínculo é *objetivo* porque independe da intenção (subjativa), que já se explicitou na composição como um todo acabado. Quanto à *Lira*, sabe-se que ela tem um curioso “prefácio” da segunda parte no qual o poeta explica as *duas faces* de seu livro nos seguintes termos: “A unidade deste livro funda-se numa binômia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro um pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces”¹⁰. Ora, se este poeta, no qual Drummond estava de olho, como veremos com mais detalhes a seguir, podia assumir sem problemas duas faces, explicitando a “dualidade do eu” que tanto assolou as almas sensíveis do seu tempo, o modernista podia jogar com sete quando interessava problematizar as máscaras do individualismo em nossa experiência histórica.

Uma outra modalidade desse trabalho poético em *Alguma poesia* pode ser observada no poema “Iniciação amorosa”, que se destaca por travar um diálogo direto com Álvares de Azevedo na melhor linhagem das “traduções” de Manuel Bandeira:

Iniciação amorosa

A rede entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima,
as folhas no meio,
o dia era quente.
E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas
morenas da lavadeira.

Pensem bem nisso e comecem desde já a recolher dados e a estudar” (Andrade, Mário de, op. cit., p. 59). Manuel Bandeira, por sua vez, já vinha nesse caminho, como demonstram suas “traduções” para “moderno” e para “caçanje” de poesias românticas publicadas na série “O mês modernista” do jornal carioca *A Noite*, em dezembro de 1925. Quanto a Drummond, além do que encontramos em *Alguma poesia*, cabe registrar seus notáveis ensaios dos anos 30 sobre Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, publicados sob o título “Três poetas românticos”, em seu livro *Confissões de Minas*, de 1944.

¹⁰ Azevedo, Álvares de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 38.

Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.
A rede virou,
o mundo afundou.

Depois fui para a cama
febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço
verde.

O poema de Álvares de Azevedo aqui retomado chama-se “É ela! É ela! É ela! É ela!” e também narra uma aventura sexual de um desocupado com uma lavadeira. Antonio Candido resume sua análise deste poema nos seguintes termos:

A lavadeira de “É ela!” é uma mulher que se pode possuir; mulher de classe servil, a respeito da qual não cabe, para o mocinho burguês, os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada. Por isso mesmo, porque ela está à sua mercê, cobre-a de ridículo a fim de justificar a repulsa. A timidez sexual leva-o a maneiras desenvoltas apenas com mulheres de condição inferior, que incorpora à poesia segundo o mesmo espírito de troça com que são tratados os servos da comédia clássica; que *poderia*, mas não *quer* possuir¹¹.

“É ela!” já fora antecipado numa espécie de *flash* em “Casamento do céu e do inferno”: aqui, nas referências a Laura e Beatriz, Drummond não está “dialogando” diretamente com Petrarca e Dante, mas com a apropriação de suas “musas” pelo mais obsessivamente erudito dos nossos poetas românticos. Resumindo a anedota

¹¹ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 180.

de Álvares de Azevedo, pode-se dizer que um filho-família e casto herói, assumindo a figura de um “bicho-papão”, sai do telhado para assombrar o sono da sua “musa”-lavadeira (o leitor brasileiro sabe como). Não só porque dorme, mas porque é lavadeira, ela é presa fácil de seu arbítrio. Entretanto, em vez de realizar o anunciado ato sexual, ele rouba-lhe do seio um rol de roupa suja — esta é a decepção do herói que imaginou ter em mãos um bilhete com “gentis derramamentos de amores”. Sublimando esta frustração e mostrando a sua “nobreza” de sentimentos, eleva a sua “amada” à condição de Laura e Beatriz (entre outras) que, por certo, estão no céu (coisa da qual Drummond duvida no poema “Casamento...”). A hipocrisia dessa perversidade de classe vai ser exposta com as cores da sua violência em “Iniciação amorosa”.

A experiência sexual à Drummond é narrada em rápidas três estrofes que apresentam uma curiosa irregularidade rítmica combinada com regularidades não menos significativas. Na primeira, caracteriza-se de maneira implacável o que depois Gilberto Freire vai chamar de “ociosidade voluptuosa dos senhores”¹². A expressão “pernas morenas da lavadeira” mostra sem a menor sutileza que estamos diante de um caso típico de preconceito de classe traduzido em preconceito racial: Drummond explicita o que seria uma obviedade no século XIX —a cor da lavadeira— em chave hipócrita. Quanto ao registro da permanência de formas atenuadas, digamos assim, de escravidão, observe-se a preta velha do poema “Infância”, também em *Alguma poesia*, que vai reaparecer outras vezes ao longo da obra drummondiana, com particular destaque para *Boitempo*.

Armada a expectativa na primeira estrofe, teremos a sua reversão na segunda. Aqui cabe um esclarecimento: a reversão de expectativa vale para o protagonista e para os cultuadores de certos mitos

¹² Freire, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 12ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 360-90 passim. Por exemplo, à página 360: “Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou mas pela escrava”.

relativos à demonstração da masculinidade do homem brasileiro, pois há um setor tão ou mais conservador que na ocorrência aqui registrada há de ver a confirmação de seus preconceitos (o próprio Gilberto Freire, para não ir mais longe). A peripécia em questão consiste em ter a lavadeira, sem aviso prévio, tomado a iniciativa de um ato sexual no mínimo problemático. A surpresa do conquistador-caçado se traduz na imagem “o mundo afundou”, também uma forma de configurar a idéia de “mundo de ponta-cabeça”. Mas a expressão encontrada por Drummond comparece no lugar onde a nossa lírica habitualmente (antes e depois da experiência moderna) apresenta fórmulas que traduzem o êxtase orgástico¹³, o que sugere não ter sido esta experiência de iniciação sexual propriamente prazerosa, mesmo levando em conta a simpatia inicial no momento da “doação das maminhas”. Há um abismo, marcado por um ponto final, entre maminhas e mundo que afunda.

O terceiro quadro expõe o resultado psicológico da desventura: o “sátiro” ocioso da primeira estrofe surge agora, febril e delirante, acossado por “imensas tetas girando no espaço verde”. A grosseria da transposição de maminhas para imensas tetas dispensa o recurso a Freud: ela é a verdade da sublimação erótica operada pelo antepassado romântico¹⁴.

Deixando de lado outras considerações que este poema solicita, agora interessa apontar a sua possibilidade de dar a chave para a leitura da esmagadora maioria dos poemas publicados com o significativo título *Brejo das almas*, em 1934, pois eles configuram os mais diversos tipos de experiências de “desiludidos do amor” com direito até mesmo a um necrológio. Mas voltando à “Iniciação amorosa”, pode-se ainda dizer que, retomando tema e personagens de Álvares

¹³ Haveria de ter o seu interesse uma comparação entre os resultados deste poema e a “tradução pra moderno” que Manuel Bandeira fez do poema de Castro Alves “O ‘adeus’ de Teresa”. Para o tópico do êxtase Bandeira usou “Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.

¹⁴ Note-se que o ensaio de Mário de Andrade, de 1935 (Amor e medo. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*, cit., pp. 199-229) toma rumo diverso do escolhido por Drummond.

de Azevedo e desmascarando um feito de bom moço para corações sensíveis, Drummond propôs uma notável explicação para formas reais e imaginárias, mais e menos sutis, do exercício da brutalidade contra mulheres por certo tipo de homem brasileiro, expondo-lhe o fundamento numa específica relação de *classe*.

Com o primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, o ensaio de explicação do Brasil nos anos 30 foi precedido por uma respeitável comissão de frente. Seus componentes anunciavam que pelo menos alguma poesia daria continuidade à tarefa literária de investigação implacável dos nossos recalques históricos. Os traços observados nos dois poemas aqui referidos —exame crítico da aventura individualista e configuração da violência no Brasil— persistirão e terão amplo desenvolvimento na obra drummondiana ao longo de aproximadamente sessenta anos de produção poética ininterrupta, o que concorre para explicar, por exemplo, o fato de sua poesia de participação política dos anos 40 (*Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*) ter-se destacado sensivelmente dos versos perecíveis produzidos no período, transformando-se em referência obrigatória para as gerações seguintes toda vez que entre nós a sensibilidade política se mobiliza.

Há ainda um terceiro traço, que aparece no referido poema “Explicação”, mas também em “Poema que aconteceu”, entre outros de *Alguma poesia*, e como os anteriores atravessará a obra de Drummond, podendo ser sintetizado com o título do poema de abertura do livro *A rosa do povo*: “Consideração do poema”. Trata-se da permanente reflexão sobre a poesia, não por acaso formulada de modo a não deixar dúvidas em sua “Autobiografia para uma revista”, da mesma época:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se

armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê das inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos¹⁵.

Depois de identificar as inúmeras faces temáticas da poesia drummondiana, em ensaio de 1965, Antonio Candido formula a chave para a sua interpretação. Trata-se de poesia que se organiza em torno de *problemas*. Nas suas palavras:

Na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta. Daí o relevo que assumem e a necessidade de identificá-los, através do sistema simbólico formado por eles. A partir deles, por exemplo, é que podemos compreender um dos aspectos fundamentais de sua arte, a violência, —que, partindo do prosaísmo e do anedótico nos primeiros livros, se acentua ao ponto de exteriorizar a compulsão interna, num verdadeiro choque contra o leitor. À maneira de Graciliano Ramos no romance, Drummond, na poesia, não procura ser agradável no que diz, nem na maneira por que o diz¹⁶.

Drummond sempre soube —e reiteradas vezes voltou ao assunto em prosa e verso— que a poesia agradável pactua com uma sociedade que a transformou em privilégio, dela fazendo, e dos poetas, objeto de mistificação.

Num país como o Brasil, cuja história se escreve sob o signo da violência, pois começou com o genocídio indígena, firmou-se com a escravidão e atravessou o século XX dizimando populações a poder de armas e miséria, um poeta que a sangue frio fizesse desta história o *problema* de sua obra só poderia ser grande. Por isso Carlos Drummond de Andrade é um dos maiores da língua portuguesa.

¹⁵ Andrade, Carlos Drummond de. Autobiografia para uma revista. *Confissões de Minas*. In: —. *Poesia e prosa*, cit., p. 929.

¹⁶ Candido, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 121.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- . *Poesia e prosa*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- Azevedo, Álvares de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- Brecht, Bertolt. *Les arts et la révolution*. Paris: L'Arche, 1970.
- Candido, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- . *Formação da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.
- Freire, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 12ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- Schwarz, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: —. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BRASIL: POETAS

MURILO MENDES: A POÉTICAS DE POLIEDRO

Augusto Massi

Brasil. Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Em 1991 organizou a antologia *Artes e ofícios da poesia*. Como poeta publicou *Negativo* (1991). Entre 1988 e 1990 editou a coleção Claro Enigma, dedicada à poesia brasileira contemporânea. Em 1991 publica seu primeiro livro, *Negativo*, em 2002 *Vida Errada*.



Escrever sobre Murilo Mendes representa um desafio à interpretação: a poesia escapa por todos os lados. Alguns críticos realizam recortes: católico, barroco, surrealista. Outros elegem alguma etapa de sua obra: o Murilo modernista, o Murilo metafísico, o Murilo experimental. E o mais admirável é que o próprio autor desautoriza tal esforço classificatório:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atrai-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história¹.

A concepção poética de Murilo Mendes é extremamente complexa e pessoal. A amplitude de seus interesses — religião, pintura, música, dança — e a ausência de estudos comparativos ou análises específicas de seus poemas dificultam o trabalho do crítico. Nesse

¹ Mendes, Murilo. Microdefinição do autor. In: ———. *Poliedro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

aspecto, as obras de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto facilitam a abordagem crítica: além de os próprios poetas explicitarem seus respectivos projetos poéticos através de imagens medulares, a fortuna crítica de cada um deles é representativa, possibilitando a formulação de um princípio geral da composição.

No caso de Murilo Mendes, haveria um princípio geral da composição? Mais do que um princípio geral, creio, há uma atitude diante do mundo: a tentativa de reconduzir o homem à idéia de totalidade. Esse desejo é traduzido pela ausência de hierarquia. A curiosidade infernal do poeta pretende abraçar todas as artes ao mesmo tempo. A abrangência do seu projeto, levando até o limite, pode resultar numa impossibilidade. É dessa negatividade que devemos partir.

A fisionomia peculiar dessa obra insinua-se na sua grande flexibilidade, no seu poder de incorporação, na capacidade existencial e criadora do poeta de “romper o seu próprio molde”. A “impureza” de tal projeto foi, e ainda tem sido considerada por alguns críticos como resultado de uma falta de rigor. Na verdade, a indeterminação e descontinuidade atuam na obra de Murilo Mendes como um espaço permanentemente experimental. Refratário à representação tradicional da realidade, o poeta transfigura o real, aspira a uma nova representação.

A questão central da poesia de Murilo encontra-se visceralmente ligada à noção de “forma”. Desde os primeiros livros, instaura-se um conflito entre a “alma numerosa” e o seu “único corpo”. A identidade do poeta busca definir-se a partir dessa “lita entre as contruções de meu espírito”, sintetizada no poema “Os dois lados”:

Deste lado tem meu corpo
tem o sonho
tem a minha namorada na janela
tem as ruas gritando de luzes e movimentos
tem meu amor tão lento
tem o mundo batendo na minha memória
tem o caminho pro trabalho.

Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida
tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.

(In: *Poemas*)

Desdobrado no plano da expressão, tal conflito vai constituir a matéria literária de sua produção inicial: nacional / universal, sagrado / profano, ordem / desordem, tempo / eternidade, visível / invisível. Do ângulo da composição literária, a organização formal dos poemas passa a operar, simultaneamente, como caixa de ressonância e base estrutural dos materiais conflitantes: a sintaxe nervosa instaura o choque permanente entre as imagens.

Entretanto, para compreender a poesia de Murilo Mendes é preciso não estabelecer antinomias muito rígidas. A princípio, sua poesia propõe certa implosividade para, a seguir, caminhar na direção contrária, realizando, através do fragmentário à totalidade. O projeto poético de Murilo Mendes tampouco pode ser reduzido a uma linha evolutiva. Ele se compõe de uma dimensão múltipla e simultânea. Por isso, o mais apropriado seria falar em diferentes “faces” de sua produção, em vez de “fases”. Faces que surgem de um centro problemático e vão se incorporando pouco a pouco numa imagem axial: a do poliedro.

De *Poemas* (1930) a *Poesias* (1959)

A trajetória de Murilo Mendes pode ser dividida em duas etapas, cada uma delas composta de múltiplas faces, que se auto-refletem, se interpenetram e se fundem, num movimento permanente que reordena a fisionomia da obra. Na primeira etapa, que vai de *Poemas* (1930) até a publicação de *Poesias* (1925-1959), o poeta expõe visceralmente os conflitos e tenta compor os espelhamentos heterogêneos resultantes da construção do poliedro.

A primeira face é delineada pelo contexto literário: Murilo foi

um legítimo herdeiro do modernismo. Antes de estreiar em livro, colaborou em publicações como *Terra Roxa*, *Verde e Revista de Antropofagia*. A estréia com *Poemas* foi saudada, juntamente com *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, como um coroamento das conquistas do movimento modernista. Mário de Andrade, no ensaio hoje clássico, “A poesia em 1930”, percebeu de imediato que *Poemas* era historicamente “o mais importante dos livros do ano”. E foi o mesmo Mário de Andrade quem esboçou uma primeira definição da lírica de Murilo, acentuando o enriquecimento que ela trazia para nossa poesia, ao promover “a integração da vulgaridade da vida na maior exasperação sonhadora ou alucinada”².

Poemas (1930), *Bumba-meu-poeta* (1932) e *História do Brasil* (1932) incorporam, cada um a sua maneira, procedimentos e temas tipicamente modernistas, como a questão do caráter nacional, o coloquialismo, a pesquisa folclórica, a paródia e o poema-piada. Uma síntese desses procedimentos está emblematicamente representada na releitura irônica de Murilo Mendes da “canção do exílio” de Gonçalves Dias.

Paradoxalmente, é perceptível, nessas mesmas obras, uma problematização de certa visão do Brasil propagandeada pelo modernismo. O que Murilo Mendes absorve da lição modernista não provém tanto do âmbito dos temas, e sim da libertação mais ampla, sintetizada por Mário de Andrade: “direito permanente de pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira a estabilização de uma consciência criadora nacional”. A exemplo de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, mais que modernista, Murilo foi um poeta moderno.

A segunda face é surrealista. Um de seus melhores críticos, José Guilherme Merquior, demonstra como atualmente “a tendência da

² Andrade, Mário de. A poesia em 1930. In: ——. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins/INL, 1978. Esse ensaio foi responsável, até os anos 50, por certa visão da crítica sobre a poesia de Murilo Mendes. Permanece, ainda hoje, como um dos mais agudos sobre o poeta.

crítica é minimizar a importância do elemento surreal em Murilo”³. Esse é um ponto importante. Seria necessário investigar por que razão o surrealismo — ao contrário do que ocorreu em países como México, Peru, Argentina e Uruguai — não encontrou receptividade na cultura brasileira. Por que ainda hoje há resistência por parte de crítica em aproximar a poesia de Murilo Mendes da poética surrealista?⁴.

Traçar um paralelo entre Murilo Mendes de figuras como Octavio Paz e Julio Cortázar pode ser revelador. Ao contrário do que comumente se imagina, eles pertencem à mesma linhagem de escritores, possuem um denominador comum: o surrealismo. Em momentos distintos, os três defenderam o surrealismo não como escola ou movimento, mas como uma atitude antiliterária, erótica, inconformista e libertária. A herança surrealista levou-os a transgredir os gêneros, a mesclar elementos díspares e a acreditar na correspondência das diferentes artes. Outros pontos de convergência podem ser assinalados: a literatura francesa de linhagem romântica e visionária, as viagens reais e imaginárias, o elemento mágico, lúdico e erótico da escritura, a música e a pintura. Mas é a poesia — elemento comum aos três — o centro irradiador da criação artística, a interrogação tentacular que revela os laços profundos que unem lírica e reflexão.

Murilo Mendes foi surrealista até a medula. Há surrealismo não apenas em sua poesia, mas também em seus atos. A passagem do

³ Merquior, José G. Á beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: Mendes, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana/INL, 1976. Merquior escreveu várias vezes sobre Murilo e seus ensaios figuram entre o que de melhor se produziu sobre o poeta.

⁴ Paes, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: —. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Nesse ensaio são levantadas algumas questões importantes. No entanto, o sentimento de isolamento e incompreensão crítica que o surrealismo enfrentou no Brasil foram descritos por Murilo Mendes, anos mais tarde, num texto de *Poliedro* (1972), intitulado “Uruguai”. “O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle.

O país não tem oeste.

As principais produções do Uruguai são: Lautréamont, Laforgue, Supervielle.

O Uruguai contra três habitantes: Lautréamont, Laforgue, Supervielle, que formam um governo colegiado. Os outros habitantes acham-se exilados no Brasil visto não se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue, nem com Supervielle”.

cometa de Halley, quando tinha 9 anos de idade, por exemplo, o “desperta para a poesia”. Em 1917, foge do colégio para ver Nijinski dançar no Teatro Municipal:

Estamos no Rio de Janeiro dançante, ainda com o infinito da baía, sem arranha-céus ou pista de automóveis. Tenho 16 anos, logo rejeito a dimensão comum do mundo. Precipita-se o carro de meu destino. Alço-me à faixa do relâmpago⁵.

Em 1942, certo dia, ao voltar para casa, Murilo afirma ter visto Mozart no seu quarto, “vestido de fraque azul”. Esses episódios, do meu ponto de vista, têm tanta importância para a compreensão da poesia de Murilo Mendes quanto o levantamento de suas fontes, influências e leituras. Murilo conduziu sua vida segundo regras preconizadas por sua arte combinatória: a de conciliar o mundo cotidiano com o universo cósmico.

A face modernista atravessada pela face surrealista deu força unitiva ao projeto de Murilo. De *Poemas* até *A poesia em pânico*, é visível como a notação surrealista transcende o registro literário. O mundo lírico do poeta é devedor da plasticidade metafísica das graças de Giorgio De Chirico, das insólitas figuras do livro de fotomontagens *La femme 100 têtes* de Max ernst, do balé visual de Chagall e Cícero Dias e de certas telas de Tarsila do Amaral, presentes em poemas como “Jandira”:

O mundo começava nos seios de Jandira.

Depois surgiram outras peças da criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos).
E surgiram os olhos para vigiar o resto corpo.
E surgiram sereias da garganta de Jandira:

⁵ Mendes, Murilo. “Nijinski”, de *Retratos-relâmpago 2ª série*. In: ——. *Transistor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

O ar inteirinho ficou rodeado de sons
Mais palpáveis do que pássaros.
E as antenas das mãos de Jandira
Captavam objetos animados, inanimados,
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar
Quando Jandira penteava a cabeleira [...].

(In: *O visionário*)

Relembrando o enterro de Breton, ao qual estive presente,
Murilo faz um balanço:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 20,
quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu
e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo.
Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude
escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser su-
rrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton.
Abracei o surrealismo à moda brasileira tomando dele o que
mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha
inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada
na acoplagem de elementos díspares⁶.

A verdade é que o surrealismo forneceu a Murilo Mendes uma
série de elementos, temas e técnicas de tal modo incorporados pelo
autor, que acabaram por acompanhá-lo durante toda a vida, im-
pregnando da modernidade suas obras.

A construção do poliedro complexifica-se cada vez mais com a
terceira face: o essencialismo. O pintor Ismael Nery reuniu sob esse
nome uma série de formulações metafísicas que, querendo atingir a es-
sência, visava abolir as noções de tempo e espaço. A amizade de Murilo
com o pintor foi tão importante para a sua obra quanto à influência

⁶ Mendes, Murilo. André Breton. In: ——. *Retratos-relâmpago 1ª série*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

do modernismo e do surrealismo. As relações entre os dois até hoje não foram devidamente estudadas e poderiam lançar luz sobre varios aspectos, ainda obscuros, da biografia e da obra de Murilo.

A personalidade fascinante do pintor, registrada numa série de artigos —reunidos sob o título *Recordação de Ismael Nery*—, revela uma cumplicidade de propósitos espantosa entre ambos. De 1921 a 1934, ano da morte de Ismael Nery, a convivência diária entre eles era tão intensa que Murilo, ao falar do amigo, dá a impressão de estar elaborando o próprio retrato:

Um artista interessado em exprimir a unidade da vida humana através de suas múltiplas manifestações, Percebemos que, apesar de mergulhado no espírito de seu tempo, não se deixou absorver por ele, mas procurou sempre extrair o eterno do transitório⁷.

O próprio Murilo é o primeiro a reconhecer que diversos poemas, de seu livro de estréia até a publicação de *O visionário* (1930-1933), “nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas”.

A cidade do Rio de Janeiro, por sua vez, fornecia o cenário ideal para os demorados passeios em que os dois amigos versavam prazerosamente sobre os mais variados assuntos, do catolicismo às formas femininas, do sistema essencialista ao surrealismo, das correspondências entre o mundo físico e mental às funções religiosas do sexo. Ismael Nery atuou como o contraponto universalista, ao relativizar a questão nacional acentuada pelo modernismo, lançando Murilo Mendes definitivamente na vertigem do universalismo.

A morte do pintor em 1934, responsável pela crise religiosa que tomou conta do poeta, assinala uma nova face: a conversão do poeta ao catolicismo. Mas as idéias católicas de Murilo, é preciso lembrar, descendiam diretamente do essencialismo. Mesmo

⁷ Mendes, Murilo. *Recordação de Ismael Nery*. In: ——. *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

quando escreve, com Jorge de Lima, *Tempo e eternidade* (1934), com o único objetivo de “restaurar a poesia em Cristo”, assina textos como o “Poeta essencialista”:

A madrugada de amor do primeiro homem
O retrato da minha mãe com um ano de idade
O filme descritivo do meu nascimento
A tarde da morte da última mulher
O desabamento das montanhas, o estancar dos rios
O descerrar das cortinas da eternidade
O encontro com Eva penteando os cabelos
O aperto de mão aos meus ascendentes
O fim da idéia de propriedade, carne e tempo
E a permanência no absoluto e no imutável.

(In: *Tempo e eternidade*)

Com o passar dos anos o catolicismo de Murilo Mendes irá sofrer algumas transformações importantes. Como observa Alfredo Bosi,

a renovação da literatura cristã, que nos anos 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, Vinicius de Moraes, Tristão de Ataíde e outros, teve, como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, em Bloy, um Bernanos, um Claudel dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialismo) e de arte. Veio de Murilo a manifestação literária mais radical dessa diretriz⁸.

Poderíamos ainda acrescentar á lista um outro nome fundamental: Albert Béguin. Na década de 50, Murilo Mendes dedica um longo

⁸ Bosi, Alfredo. Murilo Mendes. In: ———. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

ensaio ao crítico literário e editor da revista *Espirit*, no qual exalta, entre outras qualidades, “a capacidade de dialogar” e “o senso agudo da história” desse novo tipo de homem, “um católico de esquerda caminhando ao compasso do mundo moderno, ao mesmo tempo em que fiel á tradição verdadeiramente viva, que é a do Evangelho”⁹.

A conversão de Murilo Mendes ao catolicismo gerou uma série de controvérsias. Mas foi a adoção de postura de católico de esquerda a responsável por sucessivos ataques dos quais Murilo passou a ser alvo, tanto da direita, como de antigos companheiros da esquerda¹⁰. No terreno literário propriamente dito, a religiosidade de Murilo Tampouco ficou imune às críticas. Até mesmo um crítico agudíssimo como Mário de Andrade reprovou, no ensaio “A poesia em pânico”, a atitude religiosa do poeta:

Alem de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosa heresia¹¹.

É importante frisar que o catolicismo não amainou a sensualidade, nem diminuiu o ímpeto de transfiguração da poesia de Murilo. Em poemas como “Igreja mulher” (A igreja toda em curvas avança para mim, / enlaçando-me com ternura —mas quer me asfixiar) oi “Poema espiritual”, a luta incessante entre o espírito e a matéria permanece;

⁹ Mendes, Murilo. Albert Béguin. *Revista Diálogo*, São Paulo, Nº 10, dez. 1958.

¹⁰ Ver o jornal carioca *Dom Casmurro*, no qual Murilo Mendes escreveu, em 1937, uma série de artigos contra os integralistas. Ver também o violento ataque de Carlos Lacerda, “Im memoriam de Murilo Mendes”, condenando a conversão do poeta ao catolicismo (*Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, Nº 11, maio 1935).

¹¹ Andrade, Mário de. A poesia em pânico. In: ——. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Marins/INL/MEC, 1972. O próprio Mário de Andrade iria reconsiderar alguns pontos de sua crítica conforme anotações inéditas encontradas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), São Paulo.

[...] Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.
A Matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.

(In: *A poesia em pânico*)

Partindo dessa observação, José Paulo Paes reformula o juízo de Mário de Andrade, afirmando que,

é precisamente nessa desenvoltura, nesse suposto mau gosto e nessa preocupação com as “modas temporárias” que melhor ressalta a vertente surrealista de Murilo Mendes, comunicando-lhe à poesia religiosa uma ágil modernidade e impedindo-a de esclerosar-se no hieratismo¹².

E aqui chegamos a um momento decisivo da trajetória de Murilo Mendes. A tensão entre as quatro faces —modernista, surrealista, essencialista e católica— parece encontrar maturidade estética e estruturação plena no período que vai de *As metamorfoses* (1941) até *Poesia liberdade* (1947).

O telos da poesia de Murilo Mendes ganha nitidez: o erotismo desdobra-se em linguagem, a idéia de liberdade projeta-se como uma experiência da cultura e, no núcleo dessa poética, habita a força transfiguradora da imagem. O erotismo é um elemento de comunicação entre as formas, coreografia dos contrários, dança das metamorfoses, via de acesso ao paraíso. A dimensão cósmica do amor enlaça, numa simetria especular, enigma e revelação. E a obra espalha e espelha o mito feminino, *reconstelação* dessa poética: “Tu és na verdade, mulher, / Construção e destruição”. O amor participa do tempo cíclico.

¹² Paes, op. cit.

O conceito da liberdade, por sua vez, introduz o poeta no tempo linear, na dimensão social e nos limites da história. O contexto mundial e os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial provocam em Murilo Mendes, como em outros poetas brasileiros —Oswald de Andrade, em *A rosa do povo*—, a mesma necessidade de participação, não somente no sentido *engagé*, mas como elaboração de um programa estético amplo e de um horizonte ético-libertário:

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal.

(“Rito geral”. In: *As metamorfoses*)

A dificuldade em interpretar a poesia de Murilo Mendes reside na própria idéia de *crise* que ela explicita. Qual a identidade do poeta? É justamente no momento em que a lírica (*poesia pessoal*) entra em choque com uma realidade em via de destruição (*mundo público*) que o poeta sente necessidade de preservar, conservar, organizar o caos. E poderíamos lembrar Adorno: “As grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, são felizes”¹³.

Por isso, a voracidade com que Murilo Mendes apropriou-se do essencialismo, do catolicismo, do surrealismo e de ecos do marxismo, ao invés de expressar um traço de indefinição ideológica e estética do autor, reflete uma intuição da dinâmica histórica. Digamos que a maturidade estética alcançada por Murilo Mendes está em não se deixar aprisionar inteiramente por nenhuma dessas faces. O que impele sua poesia é justamente uma reordenação prismática das diferentes faces que emergem de maneira múltipla e simultânea, como uma convergência de tempos. A unidade é conquistada graças à arrojada solução individual, capaz de desentranhar, em

¹³ Adorno, Theodor W. Lírica e sociedade. In: *Benjamin, Adorno. Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

meio a tantas faces dissonantes, duas reivindicações comuns: a idéia de universalidade e o pensamento utópico. Esse é o horizonte do “Poema dialético”:

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.

(In: *Poesia e liberdade*)

Em 1945, Murilo Mendes publica *O discípulo de Emaús*, durante vários anos ignorado pela crítica e considerado um manifesto católico. Não por acaso uma ensaísta italiana, Luciana Stegagno Picchio, ao abrir caminho para uma nova interpretação da obra de Murilo Mendes, escolheu acertadamente esse livro, pelo seu caráter de “profissão estética”¹⁴. Os preconceitos que envolviam e ainda hoje prejudicam a recepção crítica da obra de Murilo Mendes impossibilitam os críticos brasileiros de entrever a modernidade desses 754 aforismos, próximos de um pensamento descontínuo e assistemático, cuja linhagem abarca Heráclito e Valéry, Leonardo Da Vinci e Nietzsche, Pascal e Novalis, Pessoa e Oswald de Andrade. *O discípulo de Emaús* já denunciava um primeiro esforço de reflexão, organização e síntese.

O verdadeiro balanço de sua obra ocorreria anos mais tarde com a publicação de *Poesias (1925-1959)*, quando exclui e

¹⁴ Picchio, Luciana S. O itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do livro*, Rio de Janeiro: INL, Nº 16, dez. 1959. Esse ensaio foi decisivo no sentido de abrir caminho para novas interpretações da poesia de Murilo Mendes. No entanto, a própria autora, hoje responsável pela edição das obras completas do poeta, superou as limitações teóricas dessa primeira visada, escrevendo posteriormente textos importantíssimos para a reavaliação da poesia e da prosa de Murilo.

restabelece a ordem cronológica de publicação dos seus livros. É bastante significativa a advertência que estampa o volume:

Para esta edição revi inteiramente todos os textos, tendo também suprimido vários poemas que me pareceram supérfluos ou repetidos. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção de arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.

De Siciliana (1959) a Ipotesi (1977)

Antes de transferir-se definitivamente para a Itália, em 1952 Murilo Mendes viaja pela primeira vez para a Europa, acompanhado da poetisa Maria da Saudade Cortesão, com quem se casa em 1957. Durante dois anos percorre o velho continente, sobretudo a Holanda e a Bélgica, onde faz conferências em diversas universidades. Em 1955, Murilo Mendes volta ao Brasil. Dois anos depois, viaja para a Itália, onde ocupa o lugar de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma.

Siciliana (1955), ao mesmo tempo em que encerra a edição de *Poesias completas* (1959), inaugura a segunda etapa da poesia de Murilo Mendes, na qual a paisagem cultural européia desempenha papel fundamental. Como outros intelectuais ou artistas latino-americanos, Murilo, ao viajar para a Europa, vivencia uma espécie de reencontro com as origens brasileiras e um reconhecimento internacional que culmina, em 1972, com o Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina. Porém, o verdadeiro reconhecimento deve ser avaliado a partir do nome de dois de seus tradutores: Dámaso Alonso e Giuseppe Ungaretti. Em vez de um prolongado exílio, Murilo encontrou no ambiente artístico europeu condições favoráveis para desenvolver seu trabalho poético e, entre eles, a crítica de arte.

Essa última etapa é composta de duas novas faces: a experimental e a memorialística. E mais uma vez elas se interpenetram e operam

de modo poliédrico e simultâneo. A grande novidade dos últimos textos de Murilo Mendes é que a maior parte deles está escrita em prosa. Ou melhor, lembram uma prosa aforística, de alta voltagem poética, cuja separação entre poesia e prosa torna-se pouco nítida. A mudança é formalmente esclarecedora e substancial, as formas literárias adotadas —diários, retratos, livro de viagens, memórias— encontram seu princípio estruturador na mescla de materiais. O poeta, ao fundir experimentalismo com a memorialística, promove uma radicalização da mescla, trabalhando com “impurezas” ao nível dos registros gráficos, linguísticos e temporais.

Essas novas faces articulam-se em torno de dois conceitos que na etapa anterior Murilo Mendes pretendia abolir: o espaço de uma trilogia perfeita: *A contemplação de Ouro Preto*, publicada em 1954, antecipa questões revisitadas em *Siciliana* e *Tempo espanhol* (1959). A “atual concepção da arte literária” de Murilo Mendes começa a ser forjada nesse retorno às suas raízes mineiras e na revelação, em 1953, na cidade de Toledo, “do sentido da história”. Depois da publicação de *A contemplação de Ouro Preto*, falou-se de elementos barrocos na obra do poeta, porém o que essa trilogia assinala é o surgimento de uma lírica da *città* e do cidadão.

Nos últimos vinte anos, Murilo publicou cinco livros e deixou uma dezena de inéditos. Rastreando alguns desses últimos —*Carta geográfica* (1965-1967), *Espaço espanhol* (1966-1969), *Janelas verdes* (sobre Portugal-1970)—, percebemos como os próprios títulos reforçam o mapeamento da memória e uma urbanização da cultura. Ler esses textos é estar entre *Invitation au Voyage* de Baudelaire e a máxima de Breton: “La rue... seul champ d’expérience valable”.

Mesclando o resgate memorialístico com textos de análise e informação, o poeta publica *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Retratos-relâmpago 1ª série* (1973). Realiza a passagem de uma estrutura geográfica para uma formação geométrica. A mudança favorece ainda mais a modernidade dos textos, bastante maleáveis e dotados de registros heterogêneos: recordações pessoais, citações de obras, perfis de artistas, variações líricas em torno de bichos,

instantâneos de países ou cenas de cidades. Obedecendo a mesma lógica, deixou alguns inéditos, como *A invenção do finito* (1960-1970), *Conversa portátil* (1971-1974) e *Retratos-relâmpago 2ª série* (1973-1974), dos quais conhecemos vários textos publicados na antologia *Transistor* (1980). A aproximação com os últimos livros de Cortázar, longe de ser uma arbitrariedade, reforça, mais uma vez, as relações umbilicais com o surrealismo.

Por outro lado, há uma dimensão temporal fortíssima, encaçada por uma insólita e genial autobiografia: *A idade do serrote* (1968). Coerente com um dos aforismos de *O discípulo de Emaús* —“A memória é uma construção do futuro, mais que do passado” —, Murilo Mendes conseguiu escrever o único livro de memórias capaz de afirmar-se como obra de vanguarda.

Graças a essa vertente experimental, tangenciando os procedimentos da vanguarda, Murilo Mendes desfrutou, na década de 60, de uma revalorização de sua obra. Haroldo de Campos, no ensaio *Murilo e o mundo substantivo*¹⁵, enxergou em *Tempo espanhol* a realização prática de um aforismo de *O discípulo de Emaús*: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”. O crítico ressalta como características positivas dessa nova etapa da poesia de Murilo Mendes a obsessão pelo concreto, o rigor e o léxico reduzido. Essa releitura da obra de Murilo Mendes reacendeu o interesse em torno de sua trajetória poética e resultou no livro-resgate de Laís Correa de Araújo¹⁶, o primeiro balanço biográfico, iconográfico, crítico e bibliograficamente relevante.

Como tentei mostrar ao longo do texto, a obra de Murilo Mendes pode ser dividida em duas partes. A primeira representaria o

¹⁵ Campos, Haroldo de. Murilo Mendes e o mundo substantivo. In: ——. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. Assim como o ensaio de Mário de Andrade definiu algumas das principais características da primeira etapa da poesia de Murilo Mendes, o de Haroldo de Campos foi determinante para a compreensão da segunda etapa. Embora discorde do crítico, que vê na segunda etapa da poesia de Murilo Mendes uma superação estético-formal dos impasses presentes na primeira etapa, encontro nesse ensaio observações decisivas e esclarecedoras.

¹⁶ Araújo, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972. Esse trabalho alia uma visão panorâmica da produção poética de Murilo Mendes a um notável esforço de pesquisa.

momento de construção do poliedro, quando as diferentes faces exacerbam a fisionomia conflitiva da obra, acentuando a idéia de crise e incorporando a desordem como *figura*: apocalipse, pânico e caos. O poliedro é visto por dentro e essa visão persegue a totalidade através de fragmentos. Por isso é descontínua, lacunar, mítica.

A segunda etapa é fruto de um olhar distanciado e ordenador. A prosa final é reflexo dessa integração dialética, em que os elementos “impuros” encontram-se amalgamados, subordinados à superfície porosa do texto. Os Murilogramas de *Convergência* revelam que o sujeito conseguiu atingir uma forma literária tão particular que os títulos dos poemas e os telegramas lírico-textuais aparecem plasmados ao nome do artista. A prosa memorialística oferece uma perspectiva autoconsciente, uma visão do mundo, um olhar construído e lapidado ao longo dos anos. Não se trata apenas de uma revelação, de um choque de imagens ou de um encontro, mas de uma identidade complexa, subjetiva e histórica.

Compreender a poesia de Murilo Mendes é articular um diálogo entre as duas etapas de sua obra. Um transitar dialético entre ordem e desordem. A confirmação de uma *Ipotesi*:

Il viaggio si è effettuato
nessuno se ne è accorto
nemmeno io.

(“Il viaggio”. In: *Ipotesi*)

Bibliografia

- Andrade, Mário de. A poesia em 1930. In: ——. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL/MEC, 1978, pp. 27-45
- Araújo, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972. 224 p.
- Argan, Giulio Carlo. O olho do poeta ou lês éventails de Murilo Mendes. Trad. De Murilo Marcondes de Moura. *Folha de S. Paulo*, 11 maio 1991.
- Campos, Haroldo de. Murilo Mendes e o mundo substantivo. In: ——. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- Candido, Antonio. Office humain de Murilo Mendes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958.
- . Poesia e ficção na autobiografia. In: ——. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1985, p. 51-9.
- Guimarães, Julio Castañón. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. 1.^a reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- Merquior, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: ——. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 51-68.
- . À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: Mendes, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana/INL, 1976.
- Moura, Murilo Marcondes de. *A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano (no prelo).

BRASIL: POETAS

A GERAÇÃO DE 45'
E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Benedito Nunes

Gran personalidad de la intelectualidad brasileña que falleció en 2011. Enseñó filosofía y literatura en universidades de Brasil, Francia y Estados Unidos. Recibió entre otros el Premio Multicultural y dos Jabuti en. Obras principales: *El portal de la poesía - Filosofía y poesía en Heidegger*, 1968; *La espalda del tigre*, 1962; *Joao Cabral de Melo Neto*, 1974; *Oswald Canibal (Links Collection)*, 1979; *El drama de la lengua - Una lectura de Clarice Lispector*, 1989; *Introducción a la Filosofía del Arte*, 1989; *Heidegger Nietzsche*, 2000; *Heidegger y el Ser y Tiempo*, 2002; *Crónica de dos ciudades - Belem y Manaus*, 2006, en coautoría con Milton Hatoum.



I

Assim como os períodos históricos só se delimitam retrospectivamente, assim também os movimentos artísticos e literários só passam à História depois que as mudanças a que deram origem, já estabilizadas no âmbito da geração que os promoveu, transferem-se às gerações seguintes como herança cultural.

O movimento modernista deflagrou na Semana de Arte Moderna, em 1922. Porém sua história será pela primeira vez contada no

início da década de 40, quando, em memorável conferência¹, um de seus próceres, Mario de Andrade, falecido em 1945, fez o balanço retrospectivo das conquistas e falências de sua própria geração —a “geração de 22”, como é chamada a dos participantes daquela Semana de rebeldia artística e literária. Os tácitos destinatários desse balanço eram escritores e artistas da geração ascendente, como herdeiros daquelas conquistas, de modo particular os poetas novos, porquanto fora principalmente à poesia o domínio de maior impacto das mudanças ocasionadas pelo estouro modernista. Contavam-se entre os poetas novos, para nos limitarmos aos que publicaram suas obras nessa década, Alphonsus de Guimarães Filho, Bueno de Rivera, João Cabral de Melo Neto, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Lêdo Ivo, José Paulo Moreira da Fonseca, Marcos Konder Reis, Darcy Damasceno, Afonso Félix de Souza, José Paulo Paes e Geir Campos, dentre os muitos que têm sido arrolados na “geração de 45”.

Não recuaríamos cinquenta anos atrás, se não tivesse sido a produção inicial desses poetas o que provocou o aparecimento da “geração de 45”, enquanto figura híbrida de nossa história literária, ao mesmo tempo episódio polêmico de sobrevivência quase mítica, ainda hoje discutido, e conceito discutível em sua extensão e compreensão. Na época a que nos referimos, o conceito mesmo de geração tornou-se sinônimo de movimento e até de plataforma estética; seu emprego exorbitou assim o alcance histórico-descritivo, que se lhe pode atribuir, como referencial, dentro da cadeia dos “contemporâneos, dos antecessores e dos sucessores”, da continuidade e da mudança na transmissão de uma herança cultural. Do processo de transmissão participam os indivíduos, atores geracionais, sujeitos de experiência histórica, que modificam a herança ao retomá-la, que a retomam

¹ Mario de Andrade, O Movimento Modernista, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 253, Livraria Martins Editora, São Paulo, s/d.

interpretando-a e que a interpretam à luz das circunstâncias comuns do período em que vivem ².

Estava-se vivendo em 1940 “uma idade política do homem”, lembrava Mario de Andrade em sua citada conferência, na qual, em patético gesto de *mea culpa* condenou o absenteísmo da geração de 22, aristocratizante e anarquista. No plano nacional, a reação cívica da nossa intelectualidade contra o Estado Novo, que caiu em 1945, também mobilizara, durante a 2ª Guerra Mundial, a luta democrática contra o fascismo, com o qual o regime de Getulio Vargas tinha mais de uma afinidade. Desigualmente compartilhada pelas duas gerações, a “idade política” encontraria da parte dos mais novos, beneficiários imediatos dos estudos de ciências humanas sistematizadas nas recentes faculdades de Filosofia, o respaldo de um senso crítico mais apurado —ou mais analítico e funcional como disse, então, um jovem crítico³— que os habilitou a valorizar o nexo da literatura com a existência social e histórica, e que exigia dos poetas uma atuação pública na sociedade por meio de suas próprias obras.

A ideia de *engajamento*, que serviu de sustentáculo teórico dessa atuação pública, testemunha a recepção, nessa época, dos romances, escritos filosóficos e ensaios literários de Jean-Paul Sartre; junto, chegavam-nos as obras de Albert Camus, além das traduções de Kierkegaard e de Kafka, partes da mesma constelação do pensamento existencial formada na França, concorrentes, entre nós, do marxismo e do neotomismo dos intelectuais católicos. Das vanguardas da metade do século, de onde saíram os poetas lidos pelos nossos modernistas, a exemplo de Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Picabia, Blaise Cendrars, André Bretón, ainda recebíamos os ecos do último e resistente surrealismo. Mas nessa década de 40, os modernistas, sobretudo Mario de Andrade, Oswald

² Falamos d geração, com bem se vê, não no sentido cronológico estrito —que se delimitaria por grupos de idade ou por períodos arbitrários (15, 20, 30 anos)— mas no sentido de experiência histórica compartilhada e prolongada por atores coevos.

³ Antônio Cândido, in Mario Neme, *Plataforma da Nova Geração*, p. 35, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1945.

de Andrade, Carlos Drumond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, e, por extensão, Cecília Meireles, já tinham sido lidos pelos seus sucessores da nova geração de que eram contemporâneos, e que agora entravam em contato com Paul Valéry e Rilke, descobriam Fernando Pessoa e familiarizavam-se com os hispânicos García Lorca, Jorge Guillén e Pablo Neruda. Essas mesmas fontes também não deixaram de fecundar as obras já amadurecidas e prósperas de um Drumond e de um Murilo Mendes, enquanto os novos abriam as sendas inexploradas da moderna poesia em língua inglesa, principalmente daquela receptiva ao simbolismo francês, como a que seguiu T.S. Eliot, então pela primeira vez traduzido no Brasil. Reabririam igualmente antigos veios estancados de nossa tradição, como o próprio simbolismo, que o dominante prestígio dos parnasianos havia neutralizado, e que retomaram das nascentes em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Mas já então num clima de geral refluxo das linhas tradicionais, o próprio parnasianismo, cavaleiro de batalha do movimento modernista, voltava à tona do interesse intelectual, conforme atestam, corroborando o cuidado da forma entre os jovens poetas, a republicação do *Tratado de Versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos e o aparecimento de biografias do primeiro, consagrada estrela do Parnaso⁴. O certo é, porém que todos esses jovens poetas, quando surgiram, estavam “ligados aos grandes poetas da geração anterior, sob o fascínio menor ou maior de sua poderosa influência”⁵.

Bueno de Rivera (1914 -) em *Mundo Submerso* (1944) e *Luz do Pântano* (1948), como João Cabral de Melo Neto (1920 -) em *Pedra do Sono* (1924) e *O Engenheiro* (1945), acompanham a dicção do sóbrio lirismo drummondiano; o último também absorve, em seu primeiro livro, que traz epígrafe extraída do *Salut*, de Mallarmé (“Solitude recif, étoile...”), a impregnação original do surrealismo nas

⁴ Wilson Martins, A “geração de 45”, in *A Crítica Literária no Brasil*, vol. II, p. 592, Livraria Francisco Alves, 1983.

⁵ Álvaro Lins, A Propósito da Nova Poesia, *Jornal de Crítica*, 5ª série, p. 108, Livraria José Olympio Editora, 1947.

imagens visionárias de Murilo Mendes, e no segundo o papel do pensamento reflexivo contra a intromissão do inconsciente, haurido em Paul Valéry. A desenvoltura do verso drummondiano ressurgem em *As Imaginações* (1940/1943) de Lêdo Ivo (1924 -) e o tom elegíaco de certos poemas de *Sentimento do Mundo* ressoa em *Ode e Elegia* (1944/1945) do mesmo poeta que explora em *Acontecimento do Soneto* (1948) o filão barroco dessa forma em língua portuguesa.

A maioria desses poetas utiliza com frequência, mas diversificadamente, as formas tradicionais e os metros regulares. Os ritmos de *Poesias* (1946), de Alphonsus de Guimarães Filho (1918 -), que reatam com o simbolismo, contrastam com o predomínio do *ritmo de canção* nos penta e hexassílabos de *Rosa Extinta* (1945) de Domingos Carvalho da Silva (1915 -). *Lamentação Floral*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919 -), emprega a redondilha e eventualmente o decassílabo. Darcy Damasceno (1922 -) escreve sonetos com rimas esparsas em *Fábula Serena* (1949); sua dicção classicizante, neo-simbolista, une a musicalidade de Cecília Meireles ao refinamento metafórico de Paul Valéry. Em *O Túnel* (1949), Afonso Feliz de Souza (1925 -) adota a forma petrarquiana, mas para exercitar-se, em versos brancos polimétricos numa lírica de tom meditativo. Somente um poeta, José Paulo Paes (1926 -), retoma o irônico acento prosaico de Carlos Drummond de Andrade em *O Aluno* (1947), onde junta à parodia do estilo de Murilo Mendes o expresso reconhecimento de seus débitos poéticos, como no soneto que deu título do livro:

São meus todos os versos já cantados:
A flor, a rúia, as músicas da infância,
O líquido momento e os azulados
Horizontes perdidos na distância
.....
São meus também os líricos sapatos
de Rimbaud, e no fundo de meus atos
Canta a doçura triste de Bandeira.
Drummond me empresta sempre o sea bigode,

Com Neruda, meu pobre verso explode
E as borboletas dançam na algibeira.
(*O Aluno*)

Entretanto, o verso livre vinga na dicção marcadamente conceptual, sensibilizada pela retórica existencial da condição humana, de José Paulo Moreira da Fonseca (1922 -).

É de se presumir que foi apreciando essas e outras obras em conjunto, entre as quais as suas também se incluíam, que João Cabral de Melo Neto, na função de crítico desde cedo exercida, teve razão de dizer, em 1952⁶, que não havia nos poetas de 45 “uma consciência diversa da dos poetas anteriores”. Estariam todos na dependência de uma tradição, “curta embora porém viva e atuante no momento em que penetraram na vida literária...”. A existência dessa tradição, um outro nome para o legado da poética modernista que se transmitira como um repertório de formas e procedimentos, contrariava a opinião esposada por muitos dos companheiros de geração de João Cabral de Melo Neto, segundo a qual uma diferença radical os separaria dos modernistas.

A opinião ganhara foros de tese em 1947, depois que o crítico Tristão de Athayde (Alceu de Amoroso Lima), em artigo de imprensa, enunciou, à vista das primícias da produção poética do período, a eclosão de um *neomodernismo* que identificaria os sucessores do modernismo. O *neomodernismo* se distinguiria do modernismo de que era o prolongamento, do mesmo modo pelo qual a “geração de 45” se opunha à “geração de 22”. Esta abandonara o verso medido pelo verso livre; aquela retomaria os antigos metros numa volta à tradição. A última tinha sido nacionalista, a primeira restabeleceria o prestígio dos grandes temas universais.

Como nos poetas de 45 a moral do engajamento político começara a substituir o absenteísmo confesso dos antecessores, e como, também, pareciam ter efetivado um retorno ao que esses últimos haviam derrubado, concluía o mesmo crítico que o neomodernismo era

⁶ João Cabral de Melo Neto, A Geração de 45, *Diário Carioca*, 23/11/52 a 21/12/52.

revolucionário em política e reacionário no estilo⁷. Embora acertasse quanto a um certo pendor para a restauração entre os novos, Tristão de Athayde generalizava além da conta, abstraindo o que podemos chamar de historialização do modernismo, ao longo dos anos 30.

É necessário lembrar que 20 anos após a explosão anti-canônica que revolucionara a poesia —liberando o verso da disciplina estrita da métrica e da sintaxe lógica, liberando as palavras do decoro vocabular da expressão, e a expressão de vínculo exclusivo com os assuntos elevados, e, finalmente, liberando a linguagem para a língua vulgar e a entonação da prosa, — a poética modernista constituíra-se, como fonte da nova tradição moderna, num efetivo legado ao cabo do processo de sua difusão e ampliação⁸.

A liberação das palavras, a quebra da ordem hierárquica dos temas, a admissão do coloquial e do popular, franquearam o acesso ao “estilo de mistura”, à fusão dos gêneros e à descida para o prosaico —descida para o prosaico tanto no sentido da deliberada passagem mimética do elevado para o inferior e o vulgar, quanto no da aliança impura da prosa com a poesia—. Incluindo no seu rol o humor e a paródia, tais *matrizes* estéticas da modernidade poética que inovaram a linguagem, combinaram-se, na fase aguerrida de 22, com a exploração temática da sensibilidade nacional que norteou o projeto ideológico do movimento. A linguagem poética harmonizou-se com o projeto ideológico: inovada, desbloqueou, no tratamento do popular, do folclórico, dos costumes locais, das tradições, do ambiente familiar, da fala, do cotidiano da vida brasileira, realidades reprimidas, recalçadas e disfarçadas do país e de sua “cultura de fachada”⁹.

A mencionada correlação harmoniosa do estético com o ideológico cessou nos anos de difusão do modernismo, a década de 30. Foi quando os componentes de inovação estética, anteriormente

⁷ Tristão de Athayde, O Neomodernismo, *A Época*, julho de 1947.

⁸ Antonio Candido, A Revolução de 1930 e a Cultura, in *A Educação pela Noite e outros ensaios*, pp. 185/186, Editora Ática, São Paulo, 1987.

⁹ João Luiz Lafetá, 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 11/23, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974.

favorecidos pela mentalidade anarquista e aristocratizante da chamada “geração de 22”, recuaram era proveito do conteúdo político das mensagens; a mentalidade socializante, fruto de uma época de mudanças políticas, que estimulou o despertar do senso crítico, mais tarde apurado, perante a sociedade e a História, inclinou o romance ao realismo documental e a poesia à denúncia, ao testemunho e à exortação de combate. Em compensação, alargou-se a gama temática para além do nacional e do local nas obras de Carlos Drummond de Andrade, de Augusto Frederico Schmidt, de Murilo Mendes e de Vinicius de Moraes, a segunda leva geracional dos poetas modernistas, e cujas dicções, diferentes e inconfundíveis, firmadas nessa época, alcançariam, já em 40, valor canônico dentro da poética moderna por elas enriquecida, e na qual o verso de metro regular, e não apenas o verso livre compatibilizava-se com as formas tradicionais revigoradas. Paralelamente, produziu-se a rotinização das matrizes poéticas, banalizadas ou descarregadas de sua surpresa estética pela imitação diluidora, que descambou para o “liberalismo artístico” depreciado por Mario de Andrade¹⁰.

Assim, nem o “interesse pelas coisas universais”¹¹, nem os metros e formas tradicionais, inclusive o soneto (cultivado por Jorge de Lima desde 1922 e por Murilo Mendes e Vinicius de Moraes antes de Carlos Drummond de Andrade fazê-lo em *Claro Enigma* (1951) foram restaurados pelos poetas de 45. Por conseguinte, não é sem razão que se lhes outorga a condição de herdeiros: retomaram o repertório já acumulado nas obras individuais dos antecessores, principalmente da leva dos poetas de 30, beneficiando-se em alguns casos da rotinização ou diluição das matrizes, e em outros continuando o alargamento da poética de 22. Desse modo, poderão ser considerados, com justeza, como uma “geração de invenção de conquistas, muito mais do que como uma geração de invenção de caminhos”¹².

¹⁰ Mario de Andrade, *A Elegia de Abril* (1941), *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 189, Ed. cit.

¹¹ Tristão de Athayde, *O Neomodernismo*, *A Época*, julho de 1947.

¹² João Cabral de Melo Neto, *A Geração de 45*, II.

Mas dada a diversidade de suas obras, muitas das quais impregnadas das formas tradicionais em refluxo, é difícil estabelecer, como também observou o mesmo João Cabral de Melo Neto, um denominador que lhes seja comum. Não o encontraremos ao nível das predileções temáticas e muito menos na índole formal das várias dicções que integram distintos tipos de expressão lírica.

O tema da libertação política e social do homem associa-se, na tonalidade desiderativa e apostrofica de *A Rosa Extinta*, de Domingos Carvalho da Silva —lastreada pelas variações do motivo da rosa, como persistente símbolo do poético— ao momento de transfiguração da poesia:

Nasce uma estrela-do-mar
sobre as searas de trigo.
Todos os homens se abraçam
neste momento do poema.

Da rosa nasce meu filho:
seus braços não têm algemas.
Asas brancas da Igualdade,
este é o momento do poema!
(*Momento com a Poesia*)

Em Bueno de Rivera, o mesmo tema inclui-se numa visão das coisas banais e das situações humanas conflitivas. Nisso bastante próximo dos modernistas, o poeta, no entanto, carrega no tom grave e patético das imagens, dando um realce alegórico às figuras do cotidiano. Alegórico no sentido de abstração exemplar, como a do lixo num poema que emprega paralelos conceptuais e a “enumeração caótica”:

O suor da cidade
é levado intacto
pelos buldogues
da limpeza pública.
.....

As sobras da fome
impuras se despejam
em caminhões noturnos:
latas coloridas,
massas de tomate,
frascos de pimenta,
condimento azul,
cristas e penas
de pássaro cozido
e peixes afogados
em feijão dormido

.....

(Transcendência do Lixo)¹³

Fugindo ao banal e ao vulgar, a dicção altissonante de Péricles Eugênio da Silva Ramos, imagetivamente profusa, misturando figuras estabilizadas dos léxicos românticos e simbolistas a ousadas metáforas à maneira de Lorca, celebra o próprio poeta como demiurgo de um mundo novo:

.....

eu sementeiro,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensanguentado de papoulas
com touros cor de mar ou potros como luas,

(*Poema do Sementeiro*)¹⁴

O recolhimento subjetivo distingue a poesia de Marcos Konder Reis (*O Templo da Estrela*, 1948). Também num plano de autognose lírica situam-se os versos meditativos de *O Túnel*, de Afonso Felix de Souza, com um toque de inquietação existencial:

¹³ Livro *Luz do Pântano* (1948).

¹⁴ Do livro *Sol sem Tempo* (1953)

Por Deus eu não chamei, pois Deus é Deus
e eu nada e a consciência de meu nada.
Não respondem os homens e a resposta
minha a mim mesmo morre no silêncio
de onde vim e para onde vou.

.....

Encontramos, ainda, afastada dessa tumultuosa busca interior, como o oposto do recolhimento subjetivo, a meditação extrospectiva de Geir Campos (1924 -), figurando estados d'alma mediante comparações e exemplos apologais como em Rosa dos Rumos (1950):

Sobreviventes da pureza antiga,
as penas brancas, no debrum das asas,
pesam como remorsos a encurvá-las:
vírgulas negras de uma negra história...

.....

(Urubu)

O verso descritivo e sentencioso desse poeta virtuoso, autor de uma *Coroa de Sonetos* (1953), aproxima-se da forma exterior dos parnasianos.

Diferentes entre si, esses quatro últimos tipos de expressão lírica ainda se distanciam da dicção fugidia das *Poesias*, de Alphonsus de Guimarães Filho, na qual a associação entre imagem e musicalidade esfuma a nitidez dos temas, como em *Rosa da Montanha*:

Um luar velho dói sobre o silêncio.
Se eu te pedisse a paz que me darias?
Sim, que me darías, flor noturna,
corola umedecida de saudade.

As imagens noturnas, lunares e florais, fundem-se aí numa sugestão sonora do nostálgico, do silencioso e do inefável.

Embora essas três dimensões não estejam ausentes da poesia de Lêdo Ivo, outro, bem outro, é o seu padrão temático-expressivo. O

lirismo versátil desse poeta, que se condensa nos sonetos, transborda nas composições longas, de lamentação e louvor, que destilam, como *Ode ao Crepúsculo* (1946), o sumo da cosmicidade romântica no cadinho alquímico das *Iluminações* de Rimbaud. Mobilizando imponente aparato retórico —repetições anafóricas, intensificações, acentos de eloquência— esse transbordamento desagua na visão exaltada de um mundo encantatório e mágico, no qual o sujeito lírico se identifica ao poeta enquanto cantor dos sinais da eternidade decaída no tempo:

.....
Que em mim mesmo se crie o canto, para que eu me
cumpra verdadeiramente
como as nossas faces nas faces dos espelhos.
Que o meu silêncio seja mais que o silêncio - a dor
de não ter
uma tradição que me ligue ao passado
e às disciplinas imemoriais.

Na forma, no tom e nos temas, a poesia de João Cabral de Melo Neto afasta-se da de Lêdo Ivo numa relação assintótica, dentro do mesmo intervalo de tempo, depois que o primeiro passou da imagética evanescente de *Pedra de Sono* —representando então a *pedra*, no título desse livro, o passivo alheamento do sono, porta aberta ao vago e ao invisível— para o regime das imagens sensíveis de *O Engenheiro*, em correspondência com o ideal de lucidez sob que recai a composição do poema —“machine à émouvoir”, segundo a epígrafe tomada a Le Corbusier:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo d'água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:

o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

.....

(*O Engenheiro*)

Qual será, então, o denominador ou o espírito comum à poesia da “geração de 45”? Nossa pequena amostra exemplificativa permite-nos excluir o mero formalismo, “o primado do verso sobre a poesia”, um dos traços essenciais do neomodernismo segundo Alceu de Amoroso Lima¹⁵. Mas atestando a “revisão dos ritmos” e as “imagens puras” destacadas por Sergio Milliet¹⁶, essa amostra faz realçar o cuidado da palavra em função de um trato ciente do poema como forma de composição. Tal atitude, que em muitos se traduziu no afã de unir o conhecimento teórico da poesia à sua prática enquanto “trabalho de arte”¹⁷, foi o espírito comum aos poetas de 45. As diferenças dos tipos de expressão lírica mostram-nos a extrema variação desse espírito comum.

Vê-se, por tudo isso, que a “geração de 45” não constituiu nem programa nem movimento sob determinada bandeira estética. Ela terá sido renovadora, mas de acordo com a sua experiência histórica, no sentido do enriquecimento das possibilidades de criação poética pela reabertura das tradições contornadas ou interrompidas pelo modernismo, e, ainda, por efeito do contacto atualizador com fontes contemporâneas da poesia estrangeira. Retificado assim em sua compreensão, o mesmo conceito de “geração de 45” guarda, porém, intrínseca equivocidade quanto à sua extensão. Se aplicado na acepção cronológica, a lista dos poetas de 45 seria vultosa: além dos nomes

¹⁵ Alceu de Amoroso Lima, *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*, in Tristão de Athayde, *Teoria, Crítica e História Literária* (Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles), p. 539, Livros Técnicos e Científicos Editora, Rio, 1980.

¹⁶ Sergio Milliet, *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*, pp. 89/90, Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

¹⁷ João Cabral de Melo Neto, *Poesia e Composição – A Inspiração e o Trabalho de Arte* – Conferência pronunciada na Biblioteca Municipal de São Paulo em 13-11-52, no Curso de Poética – Revista Brasileira de Poesia, Ano VIII, São Paulo, Abril de 1956, Nº 7, vol. II.

de Mauro Mota (1912 -), Mario da Silva Brito (1916 -), Fernando Ferreira de Loanda (1924 -), Thiago de Mello (1926 -), Paulo Mendes Campos (1922 -), também incluiria todos aqueles que tivessem cerca de vinte anos quando ingressaram na cena literária entre 40 e 50, e portanto, também, os concretistas e outros mais.

De qualquer maneira, respeitados os limites histórico-descritivos a que corresponde, a “geração de 45”, que apareceu, como qualquer outra, entre duas gerações, insurgindo-se, num momento, contra os mais velhos e em outro tendo sido alvo da reação dos mais novos, como qualquer outra diversificou-se em grupos e comportou divergências individuais.

Ao contrário dos grupos oriundos da Semana de Arte Moderna, identificados às diferentes tendências programáticas que apregoaram, os grupos dessa fase eram mais agrupamentos de difusão da produção de seus poetas, formados em torno de periódicos, como a *Revista Brasileira de Poesia*¹⁸, em São Paulo, *Orfeu*¹⁹, no Rio de Janeiro, *Joaquim*, em Curitiba, *José e Cíã*, no Ceará, *Região e Nordeste*, no Recife, *Edifício*, em Minas-Gerais e *Ilha*, no Maranhão. Todavia, nos colaboradores das duas revistas metropolitanas, *Orfeu* (1948-1953) e *Revista Brasileira de Poesia* (1947/1956), a consciência de geração, cultivada como afastamento e até como posição de autonomia relativamente à herança dos antecessores, condensou a reação generalizada e difusa contra a velha guarda que a esses colaboradores assegurava identidade grupal. Em dois momentos, porém, a rebeldia dos herdeiros exacerbou-se em atos de franca rejeição do modernismo.

¹⁸ Sob a direção, entre outros, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Geraldo Vidigal e Domingos Carvalho da Silva, e do crítico Carlos Burlamaqui Kopke, a *Revista Brasileira de Poesia* divulgou poetas estrangeiros como Saint-John Perse, Dylan Thomas, Giuseppe Ungaretti, Stephen Spender, Langston Hughes e T.S. Eliot, em traduções de seus colaboradores. Em seu Nº4 (fevereiro de 1949) publica Quinze Poetas catalães – Introdução e tradução de João Cabral de Melo Neto. Também divulgou as conferências do Curso e Poética promovido pelo Clube Brasileiro de Poesia, fundado depois da realização de Primeiro Congresso brasileiro. Entre os conferencistas, além de João Cabral de Melo Neto, apresentando o texto já citado, de Poesia e Composição, Geir Campos e José Paulo Moreira da Fonseca, que discutiram sobre Retórica e Poética.

¹⁹ *Orfeu* definiu-se como uma revista de novos. Sob o seu nome, Fernando Ferreira de Loanda editou, em 51, o *Panorama da Nova Poesia Brasileira*.

No Congresso de Poesia de São Paulo (1948), Domingos Carvalho da Silva, que batizou a “geração de 45” com o nome que leva, bradara, encerrando o confronto teatral entre as duas gerações que se produzira nesse conclave, que o modernismo estava superado²⁰. Mais tarde, o poeta de *A Rosa Extinta* cancelaria esse juízo, reação temporânea num período polêmico. Por uma ironia da distância histórica, que sempre retifica a “pequena história”, o “novo regime da poesia brasileira”²¹ que a “geração de 45” implantaria no lugar da modernista, acabou figurando nos manuais histórico-literários como a segunda etapa desse mesmo movimento²². Mas o ato de repúdio subscrito dezessete anos depois, em 65, por Lêdo Ivo, na forma de uma demolição crítica do movimento de 22 —*Epitáfio do Modernismo*²³— só poderá ser compreendido, reação extemporânea e pessoalíssima que foi, no contexto do período, como ataque indireto desfechado às vanguardas, e ao mesmo tempo como defesa da memória de sua geração, quando, cessado já o seu fastígio, ficara imprensada entre os grandes poetas da velha guarda e o concretismo²⁴.

Antes das vanguardas programáticas do final da década (*Concretismo* e *Praxis*), o espírito vanguardista dos anos 50, que soprava na política, insuflara na arte em geral a exigência de dispor do presente em função do futuro; uma e outra, política e arte, particularmente a poesia, deveriam contribuir para a transformação da sociedade brasileira, horizonte utópico a que se endereçavam, por vias diferentes, a ação militante e o desenvolvimento artístico.

²⁰ Domingos Carvalho da Silva, O Modernismo e a Geração de 45, *Eros & Orfeu*, p. 119, conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, São Paulo, 1966.

²¹ Domingos Carvalho da Silva, O Modernismo e a Geração de 45, op. cit, idem.

²² Veja-se, a respeito, Péricles Eugênio da Silva Ramos: Poesia Moderna, Antologia, Edições Melhoramentos, 1966; O Modernismo na Poesia, in, *A Literatura no Brasil*, vol. V, O Modernismo sul Americano, 1970; Do Barroco ao Modernismo (Estudios de Poesia Brasileira), Livros Técnicos e Científicos, 1979 (Afranio Coutinho ES El nombre Del autor borrado em rojo).

²³ Lêdo Ivo, Epitáfio do Modernismo, in Fernando Ferreira de Loanda, *Antologia de Moderna Poesia Brasileira*, Orfeu, Rio de Janeiro, 1967.

²⁴ Gilberto Mendonça Teles, Para o Estudo da Geração de 45, *Revista Brasileira de Poesia e Crítica*, Nº 12, Brasília, dezembro, 1986; Idem, A Indecisão semiológica de Ivo, *Retórica de Silêncio*, I, Teoria e Prática de Texto Literario, pp. 275/276, José Olympio Editora, 1989.

Num clima ideológico em que ressurgira a causa do nacionalismo, dessa vez como consciência impulsionadora do desenvolvimento econômico, a revolução política e a revolução estética tornavam-se idéias gêmeas. Assim, o trabalho da poesia como arte, conquista da “geração de 45”, legitimar-se-ia pela relevância social da palavra poética, sempre alcançada quando ela se produzisse, seguindo a seta direcional de seu desenvolvimento histórico, em consonância com os padrões mais renovadores da linguagem, como aqueles que remontam as matrizes da poesia de 22.

No processo que abriram contra a “geração de 45”, depois daquele que ela moverá contra a modernista, os novos lhe cobraram, além de seu reacionarismo estético, em nome das obras dos dois principais poetas do modernismo, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, então revalorizados, a promessa de engajamento social e político que não teria sabido cumprir. Ao desviar-se das matrizes de 22, atrasara o “firme florescimento de uma poética da realidade brasileira”²⁵. Esse julgamento maciço, que condenava em bloco o grupo de 45, tomando-o como um sujeito histórico sem fissuras, tal como a imagem que dele mesmo se mitificou, abstraiu no aceso da polêmica, as divergências internas que o dividiram numa “luta de família”²⁶.

João Cabral de Meló Neto, intérprete de sua geração, tanto quando lhe descobriu a inclinação mais pronunciada —o “trabalho de arte”— como quando tentou situá-la e situar-se relativamente ao legado modernista, participou na dupla condição de crítico e de poeta, dessa “luta de família”, travada, principalmente, em torno dos exageros, dos excessos a escoimar, desse legado comum.

No primeiro número da *Revista Brasileira de Poesia*, Péricles Eugênio da Silva Ramos anunciava que o modernismo morrera no que “possuía de tumultuoso e desordenado”. Uma “aventura sem disciplina do ponto de vista formal, não soubera alijar o prosaico

²⁵ José Guilherme Merquior, *A Falência da Poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45, Razão do Poema* (ensaios de crítica e de estética), pp. 33/40, Editora Civilização Brasileira, Rio, 1965.

²⁶ João Cabral de Melo Neto, *A Geração de 45*.I.

e o excrescente”. Embora mais destrutivo do que construtivo, liquidara “com a pretensão do verso por si só ser poesia”. Libertara, portanto, a essência poética, que “se não existe isoladamente pode encontrar-se na elevação do vulgar por meio do sentimento e da expressão”²⁷. Mas identificando a essência do poético à “elevação do vulgar”, demitia-a do âmbito do prosaico. E o prosaico era aquele grande excesso, o excrescente por excelência, que os novos poetas deveriam alijar. Em consequência, o caminho a seguir, fora dos exageros do movimento de 22, apontava como perceberia a argúcia de Sérgio Buarque de Holanda, para “a restauração exclusivista da linguagem poética, o mergulho no que parecem ser as puras formas do lirismo, capazes de nos imunizar contra os contágios plebeus e profanos”. Isso implicaria, acrescentava o mesmo crítico e historiador, invocando palavras da antiga retórica, na defesa da preeminência “do *sermo sublimis*, que mãos heréticas não se pejam de misturar democraticamente ao *sermo humilis* apropriado, este, ao discurso vulgar e à sátira, não à poesia genuína”²⁸.

Nos mesmos artigos de 52 já citados, em que observara não estarem esgotadas as possibilidades da revolução poética de 22, João Cabral de Melo Neto valorizaria o *sermo humilis*, e, portanto o prosaico da herança modernista. Tendo já publicado em 1950 *O Cão sem Plumas*, marco do desenvolvimento de sua obra, no qual tomou o partido do vocábulo prosaico, “pesado de realidades, sujo de realidades inferiores”²⁹, essa valoração não empenhava apenas a sua palavra de crítico; também definia a escolha que já fizera o poeta. Conjuntamente, o poeta e o crítico escolhiam contra a “preferência idealista”³⁰ de uma parcela da “geração de 45”, a forma do prosaico nos dois sentidos da palavra, de prosa da vida e de prosificação do

²⁷ Péricles Eugênio da Silva Ramos, O Neomodernismo, Revista Brasileira de Poesia, Ano I, São Paulo, dezembro, 1947, Nº 1, vol. I.

²⁸ Sérgio Buarque de Holanda, Literatura e Poesia, 1950, Revista de Poesia e Crítica, Nº 8, Brasília, 1982.

²⁹ João Cabral de Melo Neto, A Geração de 45, IV.

³⁰ João Cabral de Melo Neto, A Geração de 45, IV.

verso, que levariam a uma poética impura, ora “poesia da poesia”, ora poesia feita com matéria humana vulgar.

Mais do que o refinamento formal, a dicção elevada e as temáticas acima do vulgar imprimiriam numa boa parte da produção de 45 a marca da disposição ao sublime, que se salienta nas poesias de José Paulo Moreira da Fonseca e de Lêdo Ivo. Aquele aprofundaria a sua temática existencial valorizando o trágico da condição humana em *A Tempestade*³¹, poema no qual a voz do profeta Isaías anuncia a queda de Babilônia de encontro ao Coro da ominosa Cidade moderna.

.....
Que cidade existe livre do assédio?
De que vale defendermos o Bósforo, se vencidos enfim seremos?
Toda noite é povoada de incêndios.
Cavaleiros dois a dois,
Homens de guerra sobre noturna planície.
Caiu! Babilônia caiu!
Quem pesou as montanhas e outeiros numa balança?
Que poderemos guardar? Que nos cumpre guardar?

Numa linguagem rica de alusões literárias e bíblicas, esse oratório estampa o dualismo formal desse poeta “oscilando entre duas formas expressivas diversas e até opostas: uma solene e outra despojada”³².

Sensibilizado pelas vanguardas na década de 60, quando publicou *Estação Central* (1961/1964), Lêdo Ivo quebrou o rito da expressão solene; depois sua poesia espalhou-se por vários modos sintéticos —como o fragmento e o epigrama— sem que, entretanto, abandonasse, por completo, o ritmo largo e o fôlego cósmico de suas Odes dos anos 40, recorrentes em toda sua volumosa obra

³¹ Do livro *A Tempestade e Outros Poemas* (1956).

³² Eduardo Portela, *A Música das Consoantes*, *Dimensões*, I, p. 131, Livraria Agir Editora, Rio, 1959.

poética. No poema título de *Finisterra* (1972); é ainda o mesmo poeta, exaltado cantor do eterno no temporal, que nos diz de seu isolamento no mundo desencantado, cuja magia se esvai:

.....
Adeus Ó velhas palavras que não significam nada
e por um momento boiam nas latrinas.
Como os cemitérios de automóveis, os museus guardam
a sucata.
A arte de hoje está nos tapumes,
nos cartazes que anunciam liquidificadores.
Ó diálogo das constelações, ó sintaxe planetária!

O que, porém redobrou a distância entre as linguagens desses dois poetas e a de João Cabral de Melo Neto, que desde 50 enveredava pelo caminho do prosaico e do vulgar, foi, sobretudo, a espécie de “poesia da poesia” que o último já praticava, depois de *O Engenheiro*, em *Psicologia da Composição* (1947).

II

Exercida como reflexão sobre o processo poético, enquanto gênese da criação lírica, “a poesia da poesia”, nos mais relevantes poemas de *O Engenheiro*, entrosa-se com a intervenção do pensamento na poética de Paul Valéry, mobilizada contra a envolvimento do inconsciente e do acaso, que também norteia o ideal de lucidez desse livro. A Lição de Poesia, O Poema e A Paul Valéry figuram essa gênese como transmutação dos estados vividos no verso, através do embate do poeta com as palavras no espaço decisório da folha em branco, “turbado pelo possível e pelo pesar de todos os signos que não serão escolhidos...”³³:

³³ Valéry, Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci, pp. 247 248, Variété II, Gallimard, Paris, 1924.

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa,

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

.....

(A Lição de Poesia)

.....

Como o ser vivo
que é um verso,
esse organismo

com sangue e sopro,
pode brotar de germes mortos?

.....

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?

...

(O Poema)

Como sugerem essas indagações, o lirismo, resultado da transmutação dos estados vividos, é residual. A experiência interior converte-se em linguagem poética quando mineralizada, calcinada, no corpo orgânico do verso. O poema nasce sucedendo à morte da emoção:

.....
Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.
(*A Lição de Poesia*)

O corpo orgânico do verso é o vestígio da emoção morta ao ser tolhida pela intervenção do pensamento, pelo cálculo da inteligência, *ratio operandi* na composição do poema. Ao fazer-se depois que a emoção se extinguiu e o sonho se consumiu, o poema é sempre um póstumo do fervor subjetivo. O que na verdade morre nessas espécies intensivas da experiência interior, para que o verso possa nascer, é a inspiração, a idéia fixa de que elas constituem as forças coadjuvantes. O embate do poeta com as palavras, por onde a composição racional se introduz no processo poético, trava-se, na poesia de João Cabral, em função da contenda maior entre a inspiração e o “trabalho de arte” de que ela é o palco.

Dela trataria o autor em conferência de 1952, *Poesia e Composição* —com o subtítulo confrontativo, *Inspiração e Trabalho de Arte*— focalizando as posições extremas que polarizam, de modo particular em nossa época, a atividade dos poetas entre a família daqueles que elaboram a poesia enquanto objeto de esforçada procura —na qual João Cabral se inclui— e a família oposta daqueles para quem “o poema é em regra geral, a tradução de uma experiência direta”³⁴ o eco de um estado de espírito que os possui ou compele a escrever.

Como se vê, o poeta, já agora como teórico, não suprime a inspiração. Seja qual fôr a natureza que se atribua a esse elemento contingente, afetivo, não racional e aleatório, é de encontro à inspiração —aos raptos da emoção e aos afloramentos do êxtase— que o “trabalho de arte” se realiza; e é da morte da inspiração pela disciplina intelectual que nasce a vida própria do poema. Colocando a

³⁴ João Cabral de Melo Neto, *A Inspiração e o Trabalho de Arte*, Revista Brasileira de Poesia, São Paulo Nº 7, Abril de 1956.

experiência pessoal entre parêntese, mantendo o Eu à distância, essa disciplina tem o efeito depurador de uma ascese. A atitude valorativa que mobiliza a ascese na poesia cabralina foi “o desgosto contra vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também, contra o desgosto pelo homem e sua razão”³⁵.

Ressalte-se que a atitude valorativa, conformada à inclinação do poeta, capaz de “criar o poema objetivo, o poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor”³⁶, integraria à execução do “trabalho de arte” a permanente exigência de indagação e de análise que caracteriza o exercício intelectual da Crítica.

O ideal de lucidez, que desde *O Engenheiro* polarizou a ascese, permitiu substituir a expressão pela construção, produziu o poema como “machine à ímouvoir” por uma *ratio* análoga à técnica dos objetos fabricados. Valéry o chamaria também de “machine Du langage”³⁷. Assim o ideal delucidez, que se combina com a ascese da emoção e da experiência de autor, é o ideal da Crítica. “O poema conclui João Cabral na citada conferência, é escrito por um olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera como poeta”³⁸. Olho crítico de quem, subjugando a inspiração ciente da mecânica do transe, observa a matéria morta, residual, da experiência interior de que se aliviou, e cuja final conversão proporciona-lhe uma satisfação negativa:

.....

Doce tranquilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

³⁵ João Cabral de Melo Neto, *A Inspiração e o Trabalho de Arte*, idem.

³⁶ João Cabral de Melo Neto, *A Inspiração e o Trabalho de Arte*, idem.

³⁷ Cf. Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, I, *Note e Difression, Variété*, p. 177, Gallimard, Paris, 1924.

³⁸ João Cabral de Melo Neto, *A Inspiração e o Trabalho de Arte*, idem.

.....
Doce tranquilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.
.....

(A Paul Valéry)

Nos oito poemas de *Psicologia da Composição*, na verdade uma filosofia da composição, o olho crítico poetiza o funcionamento do poema —a sua lógica— tematizando a ascese depuradora como ética do processo poético —ética do despojamento e da paciência, como espera do final resultado da luta com as palavras:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

.....
(I)
.....

Neste papel
logo fenecem
as roxas, mornas
flores morais;
todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho

(Espera, por isso,
que a jovem manhã
te venha revelar
as flores da véspera)

(III)

O funcionamento do poema aproveita a negatividade da ascese. De certa maneira, o poeta compõe quando se decompõe para deixar espaço à “iniciativa das palavras”, “abelhas domésticas” com quem ele convive, e que destilam, na hora certa, porque insistentemente interpeladas, o “mel” de suas imagens:

.....
Do dia aberto
(branco guarda-sol)
esses lúcidos fusos retiram
o fio de mel
(do dia que abriu
também como flor)
.....
(V)

Na poesia não há outra lógica senão a da metáfora, e é metaforicamente que a filosofia da composição desse poeta crítico figura a sua recusa de toda metafísica com uma imagem artesanal da forma, em que se resume a ética da paciência insistente:

.....
não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;
mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,
.....
(VI)

Enquanto o poeta atinge a forma, o crítico alcança o plano mais geral de comunicabilidade da expressão lírica. É o que se pode inferir da *Fábula de Anfion*, uma alegoria do surto da inspiração da súbita eclosão da palavra poética e de sua mágica envolvência

—publicada em conjunto com *Psicologia da Composição e Antiode* (1946-1947). Em contacto com o deserto, a flauta de Anfion, o herói grego, emudece. Mas, por acaso, de novo ela ressoa, o, de novo, ergue-se Tebas, diante da qual o herói se lamenta:

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim,
de tijolos plantada,

.....
Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja,
leve laje sonhei largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?

.....

Como a Cidade, o poema não se ajusta ao seu prévio traçado; a magia fracassa e o músico-poeta se frustra. A alegoria da inspiração é agora a alegoria de um fracasso. Anfion se vê emparedado na Cidade, tal como o poeta dentro de seu poema. O fracasso leva-o a um gesto de renúncia:

-A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar”.

Esse gesto dá um terceiro sentido à alegoria: a renúncia de João Cabral ao instrumento lírico, o sacrifício da expressão pessoal. E dada a convergência do poeta e do crítico, não será errôneo afirmar que a *Fábula de Anfion* prefigura a crítica que ele faria em 1954 da lírica moderna, assinalando a disparidade entre seu enriquecimento

formal e a sua comunicabilidade deficiente ou nula³⁹. Desse ponto de vista, o fracasso de Anfion traduz a constante frustração do poema no qual o poeta habita sem transitar na Cidade, no espaço social, coletivo, da comunicação.

Não é só a recusa da expressão pessoal que clausura o poeta moderno, separado de seu leitor, e para quem escrever deixou de ser “atividade transitiva de dizer determinadas coisas”⁴⁰, o que faz com que a poética cabralina seja, em geral, uma poética da negação. Ela o é também pela sua rejeição de toda espécie de poesia invocatória, mágica, augúrica, sibilina. João Cabral preferirá o Rilke dos *Novos Poemas*, e s declararia um Anti-Char⁴¹. Em *Antiode* (contra a poesia dita profunda), primeiro rebento de sua veia satírica, visando à tendência ao sublime de sua geração, dissolve a flor imagem-símbolo de essência espiritual de poético, convertendo-a em dejetos:

A
Poesia, te escrevia:
Flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

³⁹ João Cabral de Melo Neto, Da Função Moderna da Poesia (Tese apresentada à Secção de Poesia do Congresso Internacional de Escritores em 1954, in Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais, Editora Anhembi, São Paulo, 1957 –Transcrita, na íntegra, em Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*, Coleção Poetas Modernos do Brasil, Editora Vozes, 1974, pp. 196/201.

⁴⁰ “O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão e intenção de se comunicar. Por sua vez o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se examinar-se dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória”. – João Cabral de Melo Neto, Da Função moderna da Poesia, idem.

⁴¹ Em *Museu de Tudo*: Rilke nos *Novos Poemas*, p.300; Anti-Char: “Poesia intransitiva,/ sem mira e pontaria;/ sua luta com a língua acaba/ dizendo que a língua diz nada./...”, p. 302. João Cabral de Melo Neto, *Museu de Tudo e Depois (Poemas Completas)*, II, Editora Nova Fronteira, Rio, 1983.

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca
.....

Ao mesmo tempo em que revela a penúria, a impureza da expressão, a dissolução da imagem da flor numa imagem de dissolução exhibe o mecanismo da metáfora, que tolhe o efeito de sedução mágica da linguagem:

D
Poesia, não será este
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor - virtude - em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo.

Essa “psicanálise” da poesia dita profunda desce a uma profundidade outra, vulgar e impura, inversa à da elevação espiritual idealizante, descendo ao solo metafórico da composição poética. É uma dessublimação ou defloração do ideal da pureza poética em proveito da carga do prosaico integrante da herança modernista. Por esse mesmo viés, João Cabral retomaria a poetização do local, do regional, do popular e do folclórico, também valorizados pelo modernismo. Paralelamente, a imaginação material do poeta adere aos *qualia* mais crus, mais impuros e mais inferiorizados, enquanto a sua “poesia da poesia”, constituindo toda uma vertente de sua

produção ou incrustada nas mais diversas temáticas, tende a estabilizar-se numa glosa crítica do poema, seja como desdobramento analítico das imagens, seja como um desvelamento não-ilusionista de seu arcabouço retórico de construção.

Trazendo expostos os andaimes formais de sua construção, *O Cão sem Plumas*, que confirma a escolha do prosaico na partilha da linguagem pela “geração de 45”, absorve, no plano do vulgar e do impuro, a matéria local e regional —o rio Capibaribe, a região nordestina. Desenvolvendo-se como uma explicitação de seu título impertinente, o poema carrega, à semelhança do Rio, o sujo, o viscoso, o podre e o espesso, atributos de um mundo truncado, com seus habitantes de natureza desfalcada, sujeitos passivos de uma geral corrosão:

§ Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e Espesso.

§ Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama em lama.

§ Como o rio,
aqueles homens
são como cães sem plumas.
(Um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

.....
(II - Paisagem do Capibaribe)

Esses signos de penúria e de indigência põem-nos diante de uma réplica poética do realismo documental do romance do Nordeste⁴². Mas *O Cão sem Plumas*, contudente para além de qualquer convenção realista, ultrapassa o documento; outrossim, a regionalização nele efetivada transcende o regionalismo.

Já nos poemas de *Paisagens com Figuras* (1954-1955), sobre põem-se “regiões” no conjunto de uma geografia imaginária e real; as figuras das paisagens entre si distantes do Recife e de Castela, do sertão pernambucano e da Andaluzia, interceptam-se num só espaço analógico transregional. Essa aproximação na distância ou esse distanciamento aproximador entre tão diferentes formas sociais e culturais de vida foi a peculiar dialética dos contrastes e das afinidades vividos por João Cabral durante sua prolongada permanência na Espanha, e que lhe proporcionaram um mergulho, através do *Poema Del Cid*, nas raízes medievais comuns aos *romanceros* castelhanos e aos romances *de cordel* do Nordeste, e um novo conhecimento da sofrida pertinácia de viver do sertanejo, através da vitalidade de *toreadores* e *bailadoras*⁴³.

A linha prosaica inaugurada em *O Cão sem Plumas* bifurcou-se no épico narrativo de *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953) e no dramático popular de *Morte e Vida Severina*, *Auto de natal Pernambucano* (1954-1955). São textos comprometidos com a estrutura da linguagem oral —o primeiro, composição corrida em versos de metro oscilante (5-6 sílabas), numa mímese do improviso dos cantadores

⁴² Observando que a poesia dos poetas de 30, que a “geração de 45” encontrou, desenvolvia-se paralelamente a um deslocamento na direção da novela introspectiva, observa também que essa poesia “era determinada pelos mesmos impulsos que criaram uma certa zona de silêncio e de indiferença em torno ao romance do Nordeste” – João Cabral.

⁴³ Nascido a 9 e janeiro de 1920, no Recife, onde desemboca o rio Capibaribe, João Cabral de Melo Neto, entrou para a carreira diplomática em 1947, quando deixa o Brasil. Serviria em muitas cidades europeias, mas Sevilha e Barcelona deixaram fundos traços em sua poesia. Conviveu com a cultura hispânica. Foi sob o nome de Pedro Abade, suposto copiadador do manuscrito de *El Cid*, que assinou o original *O Rio*, enviado ao concurso de poesia do IV Centenário de São Paulo.

de feira; o segundo, dividido em cenas episódicas, entre monólogos e diálogos, em versos de 6 a 7 sílabas, ambos na forma de um relato de viagem.

Em *O Rio*, o Capibaribe narra o seu próprio curso com a fidelidade de um cartógrafo ou de um escrivão profissional traçando a toponímia, os acidentes da paisagem, e registrando os canaviais, a via-férrea, as usinas, os engenhos e a gente encontrada no seu caminho que desce, com ele, para o Recife:

.....
Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho na Jaqueira,
onde (não mais está)
um menino bastante guenzo
de tarde olhava o rio
como a um filme de cinema.
Via-me, rio, passar
com meu variado cortejo
de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo e despejo.
.....

A prosáica relação dessa viagem, com epígrafe de Berceo (“Quiro que compongamos io e tu una prosa”), e que inclui o próprio autor, referido de maneira impessoal —“um menino bastante guenzo”— é, como “autêntica prosopopéia”⁴⁴, a voz do rio humanizado ou do homem fluvializado, de aparência severa, quase lama, sujeito anônimo, sem identidade, cujo *ethos* de corrosão e penúria (converte-se, na forma dramática de *Morte e Vida Severina*, numa ética da esperança).

Nesse Auto de Natal Pernambucano, no estilo do popular *pas-*

⁴⁴ Domingos Carvalho da Silva. *As Duas Faces de um Poeta, Eros & Orfeu*, p. 65, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, São Paulo, 1966.

toril ou pastorinha, a personalização dramática recai sobre aquele sujeito coletivo anônimo. *Severina* é a condição geral de vida do retirante que a seca escorraçado sertão e que o latifúndio escorraça da terra; *Severino* só pode ser substantivo comum, *severinidade* o gênero abstrato da total carência:

(O Retirante explica ao leitor
quem é e a que vai)
-O meu nome é Severino,
Não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos
(que é santo de romaria)
deram então de me chamar
Severino de Maria.

.....
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sôbre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
Ese somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual:
mesma morte severina.

.....

A morte, espetáculo banal na descida de Severino ao Recife, até onde o rio antes descera no poema homônimo, e onde o retirante esperava encontrar vida, empurra-o ao suicídio numa das favelas (mocambos) da Cidade. O anúncio do nascimento de uma criança suspende a decisão de Severino; a tonalidade da linguagem, até então pesada e grave, passa ao registro álcere, leve, do divertimento natalino. Aos enterros cantos fúnebres (cantorias), sucedem-se as

figuras tradicionais do drama sacro popular: a adoração dos magos, as homenagens à criança, as predições das Ciganas e um epílogo esperançoso. Paralelamente, a linguagem desce fundo no popular, como numa recusa reprovadora da tradição literária escrita, utilizando repetições, monodia rítmica e aditados elementos da religiosidade folclórica (*excelências*, rezadeiras), além de expressões peculiares da língua falada. Irrompe no epílogo, pela voz do pai do menino —seu José, mestre carpina (São José, o carpinteiro)— a presença afirmativa da vida através da morte, rasgo de uma ética da esperança:

É difícil defender
só com palavras a vida
(ainda mais quando ela é
esta que vê, severina).
Mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar o seu fio
(que também se chama vida),
ver a fábrica paciente
que ela mesmo se fabrica,
vê-la surgir como há pouco
em nova flor explodida.
(Mesmo quando é tão pequena
a explosão ocorrida.
Mesmo quando é explosão
como a de há pouco, franzina.
Mesmo quando é a explosão
de uma vida severina).

A mensagem ética se concilia com a “mensagem estética” na obra cabralina; como valor, o humano, reiterado na poesia, torna-se humanismo poético. A matéria regional investida numa temática social, por força da própria linguagem, levava João Cabral a realizar,

segundo juízo unânime, manifestado ainda na década de 50, uma forma exemplar de poesia *engajada*.

Mas a sensível diferença que separa *O Rio e Morte e Vida Severina* dos poemas anteriores e de *Paisagens com Figuras*, que lhes são contemporâneos, não se deve à matéria regional ou à temática social —também presente nos últimos, nem à construção, substancialmente a mesma daqueles, mas a um grau maior de oralidade na dicção, em proveito de um acesso comunicativo mais rápido. Seriam poemas “para auditório”, formando, ao lado dos da primeira espécie de dicção, conformados à escrita e à leitura silenciosa, uma “segunda água” de produção poética⁴⁵. Marcando essa distinção tipológica dentro de sua obra, o poeta os reuniu, com seus livros anteriores, juntando-lhes *O Cão sem Plumaz e Paisagens com Figuras*, todos representativos da “primeira água” —e esta acrescida de *Uma Faca só Lâmina* (1955— em sua coletânea de 1956, intitulada *Duas Águas*. Data deste momento o início da ascendência da poética de João Cabral sobre as novas gerações. Os concretistas, particularmente, colocaram-no, pela retomada que fez do modernismo e pela depuração do verso, como um dos mais próximos precursores, depois de Oswald de Andrade, do projeto, por eles acalentado, de uma poesia direta e clara⁴⁶.

III

Na verdade, por mais distintos que se apresentem os dois tipos de dicção da poesia cabralina, atendem, no intuito de romper com a clausura da lírica moderna, à comunicabilidade do poema, como o valor transitivo do que ele tem a dizer para o seu destinatário, seja ele leitor

⁴⁵ Cf. esclarecimento preliminar em *Duas Águas* (Poemas Reunidos), Livraria José Olympio Editora, Rio, 1956.

⁴⁶ Décio Pignatari, Poesia Concreta, Pequena Marcação Histórico Formal, in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Teoria da Poesia concreta* (Textos Críticos e manifestos, 1950-1960) pags. 62/63, Edições Invenção, São Paulo, 1965.

ou simples ouvinte⁴⁷. Essa “intenção de se comunicar” carrega um e outro de um variável lastro de referencialidade. Modos de vida, situações e atitudes características do mesmo espaço transregional, referidos tanto na “primeira água”, que prossegue em *Quaderna* (1956-1959), *Serial* (1959-1961), *A Educação pela Pedra* (1962-1965), e *Museu de Tudo* (1956-1974), quanto na “segunda água”, em *Dois Parlamentos* (1958-1960) e no *Auto de Frade* (1984), —ambas, de certa maneira misturadas em *Escola das Facas* (1975-1980) e *Agrestes* (1981-1985)— configuram o mundo que se abre na poesia de João Cabral, e do qual ele retira objetos temáticos recorrentes.

Num poema de *Museu de Tudo* (Díptico), em discreta observação de caráter pessoal, o poeta alude áquele lastro referencial, como o seu “tom antigo / de fazer *poesia com coisas*”⁴⁸, o que parece contradizer a frase de Mallarmé —*a poesia se faz com palavras*— dogma do formalismo lingüístico, e que não deixa de ser o princípio do “trabalho de arte”. Parece-nos, no entanto, que sem propriamente indicar a dominância de determinados procedimentos, esse “tom antigo” do poeta desponta, de acôrdo com o pendor para a objetividade que lhe marca a obra, dos processos mais gerais de direcionamento de sua linguagem para o mundo, possibilitados pela disciplina verbal depuradora da expressividade lírica.

O primeiro desses processos está relacionado com o uso predominante, desde *Pedra do Sono*, dos nomes —preferentemente substantivos concretos— designativos de coisas naturais ou fabricadas, de lugares, paisagens, espécies e categorias de pessoas ou atividades, que acabam se tornando, a partir de *Duas Águas*, como objetos temáticos peças fundamentais de um repertório léxico, em geral titulando as composições— O Vento no Canavial, Vale do Capibaribe, Cemitérios Pernambucanos, Alto do Trapuá, O Ovo de galinha,

⁴⁷ Cf. João Cabral de Melo Neto, *Da Função Moderna da Poesia*, idem.

⁴⁸ “A verdade é que na poesia/ de seu depois dos cinquenta,/ nessa meditação areal/ em que ele se desfez, quem tenta/ encontrará ainda cristais,/ formas vivas, na fala frouxa,/ que devolvem seu tom amigo/ de fazer poesia com coisas”. — Ver o livro de Marta Peixoto, *Poesia Com Coisas*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1983.

Chuvas, O Relógio, Paisage com Cupins, Poema(s) da cabra, O vento e o Canavial, etc, etc. Em geral, quando objetos temáticos, a exemplo de *bala*, *relógio* e *faca*, na proposição de *Uma Faca só Lâmina*, funcionam como termos comparantes, que se desdobram, permutando-se, numa cadeia de símiles:

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;
.....
qual bala que tivesse
.....
um coração ativo,
igual ao de um relógio
submerso em algum corpo
.....
relógio que tivesse
o gume de uma faca
.....

No desenvolvimento seccionado desse poema, os termos comparantes desempenham, por assim dizer, uma ação catalizadora na gestação das imagens; os símiles respectivos funcionam à maneira de esquemas da imaginação material, reguladores das analogias e diferenças das séries metafóricas cumulativas geradas para descrever o que não é nem faca nem bala nem relógio, mas o sentimento de aguda e insaciável inquietação (o comparado oculto desses comparantes) por eles individualizado e que qualquer um desses objetos heterogêneos representa:

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

Essencialmente, processo semelhante é utilizado, para citarmos três poemas de *Serial*, em O Ovo de galinha, Poema(s) da Cabra e o O Relógio, providos de esquemas da imaginação, que variam, numa linha de oposições, de contrastes lógicos, de formulações hipotéticas. No primeiro, há contraste entre o que se vê e o que se apalpa (“Ao olho mostra a integridade / de uma coisa num bloco, um ovo. / Numa só matéria, unitária, / maciçamente, ovo, num todo... / ...No entanto, se ao olho se mostra / unânime em si mesmo, um ovo, / a mão que o sopesa descobre / que nele há algo de suspeito: ...”). Já no segundo, o esquema varia em função de um mesmo atributo —o negro da cabra— afirmado pela negação de atributos análogos (“A cabra é negra: Mas seu negro / não é o negro do ébano doutor / (que é quase azul) ou o negro rico / do jacarandá (mais bem roxo)”. No terceiro, a variação acompanha símiles hipotéticos (“Ao redor da vida do homem / há certas caixas de vidro / dentro das quais, como em jaula, / se ouve palpitar um bicho. / Se são jaulas, não é certo. / Mais perto estão das gaiolas: / ao menos, pelo tamanho / e quebradiço da forma.”).

Por qualquer desses modos, essas e outras composições extensivas, frequentes em *Quaderna* e *Serial*, que se identificam como poemas por grupos de estrofes, em gral a quadra, ou que constituem grupos de poemas dentro de uma mesma série temática, adquirem uma textura prismática. Cada face da composição não é uma reduplicação mimética da correspondente face do objeto respectivo, mas descreve, através dele, um aspecto do real perceptível de que constitui o índice, principalmente da percepção do mundo exterior, explorando, como em O Automobilista Infundioso, além dos *qualia* sensíveis, das gamas de odores, por exemplo, as suas essências materiais ou classes de cheiros:

Viajar pela Provença
é ir do timo à alfazema:
ir da lavanda à mostarda
como de uma a outra comarca.

Viajar nos cheiros castos,
ainda vegetais, em mato:
do casto normal de planta,
do sadio, de criança.
.....

Ainda que esse conhecimento exploratório entifique, em níveis de elevada abstração, qualidades opostas —como o rijo e o fluido, o seco e o viscoso, o árido e o aquoso, o desértico e o vegetal, o duro e o mole— entificando também os próprios objetos concretos —faca, pedra, cabra, relógio— as imagens cabralinas que os traduzem replicam quase sempre a materialidade das coisas. Se a poesia é feita de palavras, é igualmente certo que as palavras, refeitas à semelhança das coisas, integram aqui, como vocábulos-imagens, um repertório léxico já ligado a um contexto referencial, de que fazem parte cemitérios, trabalhadores da terra, latifúndios, canaviais, bailarinos, toureiros, cantos flamengos, paisagens nordestinas e andaluzas.

O segundo proceso, que condiz com a oscilação do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto na obra de João Cabral, é a transposição de qualidades das coisas humanas às naturais e, vice-versa, das naturais às humanas, por um desdobramento dos vocábulos-imagens nas enunciações dos versos descritivos. Em *O Vento no Canavial*, o canavial se apresenta sucessivamente “como um mar sem navios, / papel em branco de escrita”, “... um grande lençol / sem dobras e sem bainha”, “...bandeira viva / cor de verde sobre verde”, “... sua simetria: / como a das ondas na areia / ou as ondas da multidão / lutando na praça cheia.”. Assim, as descrições podem alcançar a generalidade de uma representação alegórica da morte total, completa, num dos dramáticos Cemitérios Pernambucanos, de *Paisagens com Figuras* (“Nesta terra ninguém jaz / pois também não jaz um rio / noutra rio, nem o mar / é cemitério de rios. / / Nenhum dos mortos daqui / vem vestido de caixão. / Portanto eles não se enterram, / são derramados no chão. / ...), ou da humanidade nordestina no ruminante não-contemplativo (“O núcleo da cabra é visível / debaixo do homem do Nordeste. / Da cabra lhe vem o escarpado / e o estofo

nervudo que o enche”) de Poema(s) da Cabra. Não raras vezes, a representação alegórica intensifica-se pelo distanciamento do humor, ora humor negro como em *Duas das Festas da Morte* (“Piqueniques infantis que dá a morte: / os enterros de criança no Nordeste; / reservados a menores de treze anos, / impróprios a adultos (nem o seguem)...”), ora sarcástico como em *O Urubu Mobilizado* (“Durante as secas do Sertão, o urubu, / de urubu livre, passa a funcionário. / Ele nunca retira, pois prevendo cedo/ que lhe mobilizarão a técnica e o tacto, / cala os serviços prestados e diplomas / que o enquadrariam num melhor salário...”). Daí, também, o valor de emblemas morais ou sociais dos cemitérios, da cabra e do urubu.

O terceiro processo direciona a linguagem para aquela parte do real perceptível que pertence ao mundo interior, mas enquanto experiência corporal, afetiva, englobando a vida dos sentimentos; e o faz por meio de uma retórica de esquiva, contornando a introspecção. Assim é que a paixão amorosa, a sedução do corpo feminino, se investe no corpo de uma casa, como em *A Mulher e a Casa* (“Tua sedução é menos / de mulher do que de casa: / pois vem de como é por dentro / ou por detrás da fachada. / / Mesmo quando ela possui / tua plácida elegância, / esse teu reboco claro, / riso franco de varandas,...”) ou num contorno atmosférico, paisagístico, como em *Paisagem pelo Telefone* (“Sempre que no telefone / me falavas, eu diria / que falavas de uma sala / toda de luz invadida, / sala que pelas janelas, / duzentas, se oferecia / a alguma manhã de parar ia, / mais manhã porque marinha, /...”) ambos, poemas de *Quaderna*. Num e noutro fala-se de interior mediante a linguagem da exterioridade. Mas haverá melhor exemplo de exteriorização como jogo entre o de dentro e o de fora do que a descrição do tempo, “sentido com os cinco sentidos”, no vazio alpendrado dos canaviais, em sua própria substância física?

.....
O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.

Patativas, papa-capins,
xexeus, concrises, curiós:
então que se escuta o tempo
que passa e o diz de viva voz.

.....

(O Alpendre no Canavial - Serial)

Confirma-se, de novo, na recorrente tematização do tempo —uma tópica especial da obra cabralina— o privilégio da materialidade em diversos graus de concretude e abstração, ora na forma de “uma coisa em quatro”, roda que se desgasta (*O Número Quatro, Museu de Tudo*), ora aquilo “de dentro”, que se exterioriza roendo o corpo que os cosméticos encobrem (*Anúncio para Cosmético, Museu de Tudo*).

Precisamos não esquecer-lo: o poema prismático, tal como antes o apresentamos, só é exploratório do real enquanto “trabalho de arte”, afeiçoado pela ética do despojamento e da paciência, e só é trabalho de arte enquanto construção intelectual, sempre reduplicado pela “poesia da poesia”. Dentre os mais inteiros poemas de João Cabral, *Uma Faca só Lâmina* e *De um Avião (Quader-na)* refazem, nas multifacetadas imagens que nos proporcionam o círculo da palavra poética. No primeiro, a imagem da *facas* fecha o círculo metafórico, subindo “por fim à realidade / prima e tão violenta / que ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta”. No segundo, o avião, subindo muito alto, até desfazer-se a paisagem num *diamante*, afasta-se dessa realidade prima (“Já para encontrar Pernambuco / o melhor é fechar os olhos / e buscar na lembrança / o diamante ilusório. /”). Ambos figuram o movimento de ida e volta dos nomes às imagens e das imagens às coisas. Sempre há, afinal, uma distância impreenchível, que a poesia de João Cabral acusa entre o signo, o significado e o referente —entre a palavra simbólica, sua imagem e a coisa incansável. A matéria do mundo, seja ela exterior ou interior, torna-se, tal como aqui, quando artisticamente trabalhada na forma de um poema, uma *cosa mentale*, conforme alguém já disse.

Consequentemente, o privilégio da materialidade também pode ser compreendido como a relevância espacial ou plástica da imagem, já no sentido de seu enquadramento analógico com o espaço da pintura e da escultura, artes que João Cabral incorporou à temática de sua reflexão crítica em torno da própria poesia. Os inúmeros poemas que dedicou a pintores e escultores⁴⁹ já bastariam para estabelecer a afinidade do poeta com as artes, nas quais reflete a problemática de sua poesia, como se vê de seu ensaio sobre Juan Miró, onde aplica à grafia pictórica do artista catalão a mesma atitude ascética, de limpeza dos hábitos mentais, que norteiam a sua escrita poética. Poder—se—á dizer da poesia de João Cabral que ela é, como a pintura de Miró, escrita com a mão esquerda, uma arte que “reaprende a cada linha, / cada instante, a recomençar-se”. (O Sim contra O Sim, *Serial*).

No entanto, seja pela entonação prosaica do verso, seja pelo seu encadeamento lógico-sintático, que apoiam a carga referencial, a poética cabralina separa-se do modo espacializante de configuração das imagens. Reforçada em *A Educação pela Pedra* pela “elocução horizontal” (O Mar e o Canavial), que substitui o verso curto dos livros anteriores por um autêntico versiprosa, a entonação prosaica, fugindo à musicalidade melódica, é indissociável da continuidade sintática da enunciação. Ostensivamente estuturada pelos conectivos lógicos, a enunciação descritiva passa ao nível da exposição mediante exemplo, argumento e conclusão. Já em *Imagens em Castela* (*Paisagens com Figuras*), o condicional hipotético estabelece o circuito de comunicação com o leitor:

⁴⁹ O confronto com os pintores que vem desde *Pedra do Sono* (Homenagem a Picasso, André Masson) e *O Engenheiro* (com poema a Vicente do Rego Monteiro), prosseguindo em outros muitos poemas, como No Centenário de Mondrian, Exposição Franz Weissmann, A Escultura de Mary Viera, de *Museu de Tudo* integra o plano da poetização da poesia. A série O Sim contra o Sim, de *Serial*, une, aos pares, Mariane Moore e Francis Ponge, Miró e Mondrian, Cesário Verde e Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet. No sentido lato, a “poesia da poesia”, como sugere *Poesia Crítica*, antologia organizada por João Cabral, é uma reflexão sobre linguagens.

Se alguém procura a imagem
da paisagem de Castela
busque na etimologia:
meseta provem de mesa.

.....

Em *Serial* e *A Educação pela Pedra* usam-se frequentes expressões argumentativas, dubitativas e conclusivas (*jura-se, não há dúvida, quem sabe, certo, pois, ora, certo não*). Mas paralelamente à sintaxe discursiva, a lógica da composição também atende, por vezes, ao mecanismo combinatório permutativo na organização estrófica, em proveito da diferenciação de sentido (assim, por exemplo, nos poemas pares ou emparelhados de *A Educação pela Pedra*). Nessa arte combinatória, o poeta reorienta, por um viés lúdico, com algo de experimental, a capacidade analítica de seu Alter ego crítico. Tendo os dois, em concórdia, ligado a reflexão sobre o processo de criação poética ao conhecimento exploratório do mundo pela linguagem, é de ambos, como afirmação da transitividade da poesia —o dizer determinadas coisas de certo modo a outrem— tanto a didática do poema —as maneiras de dar-se a poesia— quanto à reconquista, em versiprosa, do *poema didático*.

Súmula do humanismo poético alcançado, recuperando o veio docente, o *ut doceat* da tradição clássica, mas em que se instila o humor, a intenção didática, já saliente em *O cão sem Plumaz*, antes de alrear-se dramaticamente em *Morte e Vida Severina*, encontra a sua tradução emblemática no vocábulo-imagem da *pedra*:

.....
Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

.....

(Pequena Ode Mineral - *O Engenheiro*)

Atenção ética para o humano, que contraria a suposta indiferença constitucional da poesia moderna aos valores, o humanismo cabralino afirma-se na contundência negativa do humor, capaz de realçar o grotesco das situações, como, dentre muitos exemplos, mostram-nos O Urubu Mobilizado e Duas das Festas da Morte, de *A Educação pela Pedra*, já citados, ou, do mesmo livro, sobre o sentar / estar-no-mundo, e ainda, Túmulo de Jaime II, Meios de Transporte e Anúncio para cosmético, de *Museu de Tudo*. Sob o olhar impiedoso do humor negro, a espécie dos *severinos*, em Os Reinos do Amarelo (*A Educação pela Pedra*), confunde-se, na paisagem da Mata, com o amarelo “... de tudo o que segrega / (sarro ou suor, bile íntima ou ranho), / ou sofre (o amarelo de sentir triste, / de ser analfabeto, de existir aguado): / ...”. É o mesmo olhar satírico que os identifica aos Yahoos de Swift, em “The Country of Houyhnhnms”:

Para falar dos Yahoos, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras;
se escritas, que se escrevam em duro
na página dura de um muro de pedra;
e mais que pronunciadas ou escritas,
que se atirem, como se atiram pedras.

.....

(*A Educação pela Pedra*)

Não apologético ou preceituoso, o poema didático congrega lições de protesto, de resistência, de inconformismo, de repulsa, numa didática da palavra, esse dever do poeta —do poeta que tem do bicho cabra o incômodo psicológico de ser um “inconformado inconformista” (Poema(s) da cabra) para consigo mesmo e para com o leitor. A tanto o força a necessidade de sua ação transversa, exercida como dizer, embora sabendo que,

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer

.....

(O Artista Inconfessável - *Museu de Tudo*)

Para além da inutilidade desse fazer, a *pedra*, dureza da palavra quando se fala dos Yahoos, símbolo de passiva resistência, “o cacto que dorme em qualquer não”, instrumento de agressão, é igualmente arma do discurso, o peso e a solidez dificultosa da escrita, “um grão imastigável, de quebrar dente” (Catar Feijão), e, como tal, lição que não distrai, unindo a poesia, limpa, ascética, ao refazer da linguagem, ao seu processo e à sua matéria:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar a sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (De fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Do ponto de vista do esforço ascético de despojamento, a passiva resistência da *pedra*, o seu pesadume e velamento, indiciam, carregando a força surda do negativo, a “vontade de petrificar”⁵⁰ a inquietação e a fluidez dos sentimentos. Por outro lado, não se pode dissociar a vigorosa recorrência desse vocábulo, no léxico de uma “litográfica”⁵¹, do silêncio a que ela tantas vezes obriga, no sentido

⁵⁰ “En particulier, on peut trouver chez certains poètes, une sorte de *volonté de pétrifier*”. Gaston Bachelard, p. 224, Librairie José Corti, Paris, 1948.

⁵¹ Cf. George Steiner, *Après Babel* (Une poétique du dire et de la traduction), 177, Albin Michel, Paris, 1978.

do contraponto ao “grau extremo de repulsa” que a mesma palavra assinala na poesia de Paul Celan⁵², como imagem que descarrega do poema “o vestígio enobrecedor da aura”⁵³, desligando-o da espiritualidade profunda sob desconfiança. Mas também a *pedra* é anti-símbolo do silêncio da “realidade prima”, não verbal, que se insinua dentro da cadeia simbólica do discurso. Sob esse aspecto lição das coisas irredutíveis, inclusivé da expressão pessoal, a *pedra* assinala a persistência recessiva dos conteúdos da subjetividade medusada. Ela evocaria, finalmente, os reclamos incontornáveis dessa outra parte da realidade que o poeta terminaria descongelando.

A poesia de João Cabral é uma poesia agônica: sempre a mesma e sempre diferente, repete em cada uma de suas fases a experiência de um perpétuo recomeço, na continuidade da mesma linguagem renovada, que evita o vocabulário reconhecidamente poético, que dispensa o apoio das associações habituais, que corta com as expectativas da imaginação sedimentada, com o ouvido musical corrente, exigindo um leitor atento, intelectualmente ativo. Confirma essa continuidade descontínua, não rotineira, não diluidora, a modificação da estrutura dramática de *Morte e Vida Severina* retomada em *O Auto do Frade* (Poema para Vozes).

Um mesmo tipo de verso, uma mesma forma narrativo-descritiva liga certamente esses dois poemas. Porém ao contrário do episodismo de *Morte e Vida Severina*, onde monólogos, lamentações e diálogos de forte substrato popular se alternam no curso de uma viagem, o *Auto do Frade* é o drama estático, polifônico, da execução do padre republicano Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, no Recife, à época do Primeiro Império (1825), dentro de um espaço cênico ocupado por grandes massas corais. As indicações do desenrolar do ritual de execução, incluindo a degradação eclesiástica que a precede, delineiam o caráter histórico, datado, da ação,

⁵² Modesto Carone, *A Poética do Silêncio* (João Cabral de Melo Neto e Paulo Celan), Coleção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

⁵³ Modesto Carone, *A Poética do Silêncio*, p. 61, idem.

pontuando, como numa via-sacra, os passos da paixão e morte do padre republicano. São corais as vozes do exército, do clero e mais as do povo com as quais contrastam. Essas grandes massas envolvem os monólogos de Frei Caneca nos quais se alteia, diante da morte, uma afirmação da vida do mesmo teor daquela com que deparamos no final de *Morte e Vida Severina*. Porém nessa fala da única voz livre dentro do drama refluí a do próprio poeta que, recapitulando os principais *topoi* de sua poesia crítica, coloca o personagem no espaço da intertextualidade de sua obra:

Sob o céu de tanta luz
que aqui é de praia ainda,
leve, clara, luminosa
por vir do Pina e de Olinda,
que jogam verde e azul
sob o sol de alma marinha,
sob o sol inabitável
que dirá Sofia um dia,
vou revivendo os quintais
que dispensam sesta amiga
detrás das fachadas magras
com sombras gordas e líquidas.
.....

Frei Caneca tem da morte uma visão plástica, transregional e extra-temporal:

Será que a morte é de branco
onde coisa não habita,
ou se habita, dá na soma
uma brancura negativa?
Ou será que é uma cidade
toda de branco vestida,
toda de branco caiada
como Córdoba e Sevilha.
como o branco sobre branco
que Malevitch nos pinta

e com os ovos de Brancusi
largados pelas esquinas?
.....

E seu sonho político é o sonho do poeta recapitulando a Fábula de Anfion e a explosividade represada dos *severinos* —a folha de papel em branco na qual a escrita poética solar funde o ideal de lucidez com a claridade da justiça:

Risco nesse papel praia
em sua brancura crítica,
que exige sempre a justeza
em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas;
e que não faz diferença
entre a justeza e a justiça.
.....

Não obstante a vária riqueza da dicção narrativa recomeçada, apesar da retomada da fábula e últimamente da *anedota* em *Crime na Calle Relator* (1987), o mais notável recomêço que experimenta nessa fase a obra de João Cabral é o surto memorialístico em *Escola das Facas e Agrestes*, revertendo, com a discreta afirmação do Eu em que isso implica, a economia de suspensão da subjetividade. Nesse novo avanço, o ideal de lucidez, como ideal da crítica, manifesta-se pelo reconhecimento da racionalização da necessidade expressiva no traçado racional da obra. Descobre o poeta crítico que o seu fazer “poesia com coisas” é um modo desviado, negativo, de dizer-se:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quís falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

.....

(Dúvidas Apócrifas de Marianne Moore⁵⁴ *Agrestes*)

O sujeito implícito à “seleção dessas coisas” —paisagens e gentes do Capibaribe e da Andaluzia— aparecerá discretamente sob o foco do passado narrativo na visitaçao de cidades, casas, ruas, lugares. O que na fase inicial se mineralizou ou calcinou em estado de resíduo é, agora, sensação revivida, como a do andar na lama, “carinho de carne de coxa / e das mucosas que contem / ...”, de um menino que explora o Parnamirim (Aventura sem caça ou pesca, *Crime na Calle Relator*). A ênfase do dizer-se a si mesmo por intermédio das coisas, e jamais solipsisticamente, é o que varia nesses novos poemas. Compare-se Lembrança de Porto de Cavalos (*Agrestes*) a Porto dos Cavalos (*Crime na Calle Relator*).

No primeiro, dentro da corrente exploração dos *qualia* sensíveis na poesia cabralina, os cheiros destilam a lembrança como o álcool e a bebida do poeta que “cheiram na linha da poesia”. No segundo rememorado pelo mesmo menino, mas através do que seria a obra do poeta, a partir de *O Rio* —o rio Capibaribe, feito voz e fala, também reconta o outro que o entende:

.....
seja o que seja, no remanso
que há pelo Porto dos cavalos,
o Capibaribe em silêncio
(pouco ele foi de sobressaltos),

⁵⁴ As “afinidades eletivas” de João Cabral se estabelecem sobretudo com os poetas de exatidão, como chama Ítalo Calvino, para a estirpe dos *engenheiros*, na acepção do termino em Paul Valéry (*Seis propostas para O próximo Milênio*, pags. 81 e 89, Companhia das Letras, 1990): depois de Jorge Guillén, Mariana Moore, Amy Lowell, William Carlos Williams, e, principalmente, Francis Ponge. Como Ponge, João Cabral apalpa as coisas “... com todos os dez/mil dedos da linguagem:/”. – Sim contra o Sim, *Serial*.

o Capibaribe repete
o que diz e contei no “Rio”,
e i is de uma vez repetí
em poemas de alguns outros livros.

Mas diz de viés, não me diz:
sua voz é o perfume que apresenta:
como Combray regressa a Proust
quando o convoca a “madalena”.

Já então aflora no poema narrativo, que conta da coisario e do poeta que a reconta falando na primeira pessoa, a “lembranbrança da lembrança”, o Eu reconquistado ao tempo que lhe devolve o que roeu.

Belém, 1990

Bibliografia resumida

I. Sobre a geração de 45:

Bosi, Alfredo. "Historia Concisa da Literatura Brasileira". 2ª edição. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

Moisés, Massaud. Modernismo, in "História da Literatura Brasileira". São Paulo, Editora Cultrix, 1989.

Lima, Alceu Amoroso. "Quadro Sintético da Literatura Brasileira". Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1959.

Lima, Alceu Amoroso. O Novo Modernismo ("A Época", São Paulo, Julho de 1947).

Ramos, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na Poesia, in "A Literatura no Brasil", direção de Afrânio Coutinho. Volume V. 2ª edição. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1970.

Ramos, Péricles Eugênio da Silva. "Do Barroco ao Modernismo". 2ª edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro, LTC, 1979.

Ramos, Péricles Eugênio da Silva. "Poesia Moderna". São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.

Candido, Antônio e Castello, José Aderaldo. Modernismo, in "Presença da Literatura Brasileira". Volume III. São Paulo, Difel, 1964.

Bandeira, Manoel e Ayala, Walmir. "Antologia dos Poetas Brasileiros - Fase Moderna". Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

Bandeira, Manoel. "Apresentação da Poesia Brasileira". Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.

Campos, Milton de Godoy. "Antologia Poética da Geração de 45". 1ª série. São Paulo, Clube de Poesia, 1966.

Martins, Wilson. "Historia da Inteligência Brasileira". Volume VII. São Paulo, Editora Cultrix e EDUSP, 1979.

Neme, Mário. "Plataforma da Nova Geração". Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, 1945.

Loanda, Fernando Ferreira de. "Antologia da Moderna Poesia Brasileira". Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

Loanda, Fernando Ferreira de. "Antologia da Nova Poesia Brasileira". Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1965.

Silva, Domingos Carvalho da. "Eros e Orfeu". São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1966.

Milliet, Sérgio. "Panorama da Moderna Poesia Brasileira". Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

Ivo, Lêdo. Epitáfio do Modernismo, in: "Antologia da Moderna Poesia

- Brasileira”, organização de Fernando Ferreira de Loanda. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.
- Lafetá, João Luiz. “1930: A Crítica e o Modernismo”. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- Andrade, Mário de. “Aspectos da Literatura Brasileira”. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.
- Merquior, José Guilherme. “Razão do Poema”. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.
- Martins, Wilson. “A Crítica Literária no Brasil”. Volume II. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- Lins, Álvaro. “Jornal de Crítica”, 2ª série, 1943; 5ª série, 1947; 6ª série, 1951. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.
- Neto, João Cabral de Melo. Poesia e Composição – A Inspiração e o Trabalho de Arte (“Revista Brasileira de Poesia”, São Paulo, Nº 7, abril de 1956).
- Neto, João Cabral de Melo. A Geração de 45 (“Diário Carioca”, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1952).
- Candido, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura, in “A Educação pela Noite e Outros Ensaios”. São Paulo, Editora Ática, 1987.
- Mendonça Teles, Gilberto. A In: – decisão Semiológica de Lêdo Ivo, in “Retórica do Silêncio”. Volume I. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1989.
- Cunha, Dulce Sales. “Autores Contemporâneos Brasileiros (Depoimento de uma época)”. São Paulo, 1951.
- Portella, Eduardo. A Música das Consoantes, in “Dimensões I”. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959.
- Risério, Antônio. Formação do Grupo Noigandres, in “Cores Vivas”. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- Silva, Domingos Carvalho da. Geração de 45: Depoimento e Testemunho (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano XIII, Nº 14, setembro de 1989).
- Martins, Heitor. Domingos Carvalho da Silva e a Estética da Geração de 45 (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano IX, Nº 11, setembro de 1985).
- Ivo, Lêdo. Os que tinham vinte anos, vinte anos depois (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano IX, Nº 11, setembro de 1985).
- Ramos, Péricles Eugênio da Silva. O Neo-Modernismo (“Revista Brasileira de Poesia”, São Paulo, ano I, Nº 1, dezembro de 1947).
- Pimentel, Cyro. O Clube de Poesia, A Geração de 45 e Outras Tendên-

cias (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano VIII, Nº 10, novembro de 1984).

Mendonça Teles, Gilberto. Para o Estudo da Geração de 45 (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano X, Nº 12, dezembro de 1986).

Hollanda, Sérgio Buarque de. Literatura e Poesia (“Revista de Poesia e Crítica”, Brasília, ano VI, Nº 8, setembro de 1982).

I. Sobre João Cabral de Melo Neto:

Ávila, Affonso. “O Poeta e a Consciência Crítica”. Petrópolis, Editora Vozes, 1969.

Campos, Haroldo de. O Geômetra Engajado, in “Metalinguagem”. Petrópolis, Editora Vozes, 1967.

Candido, Antônio. Poesia ao Norte (“Folha da Manhã”, São Paulo, 13 de junho de 1943).

Costa Lima, Luís. “Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)”. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

Crespo, Angel. Realidad y Forma en la Poesia de Cabral de Melo (“Revista de Cultura Brasileña”, Madrid, Nº 8, 1964).

Faustino, Mário. Concretismo e Poesía Brasileira, in “Cinco ensaios sobre Poesia de Mário Faustino”, apresentação de Assis Brasil. Rio de Janeiro, GRD, 1964.

Freixeiro, Fábio. “Da Razão á Emoção”. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1968.

Garcia, Othon Moacir. A Página Branca e o Deserto (“Revista do Livro”, Rio de Janeiro, Nº 7 a 10, 1958).

Guillar, Ferreira. Situação da Poesia Brasileira, in “Cultura Posta em Questão”. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.

Houaiss, Antônio. “Seis Poetas e um Problema”. Col. Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1960.

Leite, Sebastião Uchoa. “Participação da Palavra Poética”. Petrópolis, Editora Vozes, 1966.

Lopes, Oscar. “Ler e Depois, Crítica e Interpretação Literária”. Pôrto, Portugal, Editora Inova, 1969.

Lucas, Fábio. “O Caráter Social da Literatura Brasileira”. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.

Nunes, Cassiano. O Humor na Poesia Moderna do Brasil, in “Breves Estudos de Literatura Brasileira”. São Paulo, Editora Saraiva, 1969.

Pignatari, Décio. Situação Atual da Poesia no Brasil (“Anais ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, São Paulo, Faculda-

- de de Filosofia de Assis, 1963).
- Pinheiro Tôrres, Alexandre. "Programa para o Concreto". Lisboa, Portugal, Ulissea Ltda., 1966.
- Ricardo, Cassiano. "O Homem Cordial e Outros Pequenos Estudos Brasileiros". Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.
- Nunes, Benedito. "João Cabral de Melo Neto". 2ª edição. Petrópolis, Editora Vozes, 1974.
- Torres, Alexandre Pinheiro. "Programa para o Concreto". Lisboa, Portugal, Ulissea Ltda., 1966.
- Steen, Edla van. "Viver & Escrever". São Paulo, L & PM Editores, 1981.
- Senna, Marta de. "João Cabral – Tempo e Memória". Rio de Janeiro, Antares e Instituto Nacional do Livro, 1980.
- . "Literatura Comentada – João Cabral de Melo Neto". Seleção de textos por José Fulaneti de Nadai, notas, estudos, biográfico, histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala Jr. São Paulo, Editora Abril, 1982.
- Peixoto, Marta. "Poesia com Coisas". Coleção Debates. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- Sampaio, Maria Lúcia Pinheiro. "Processos Retóricos na Obra de João Cabral de Melo Neto". São Paulo, ILHPA-HUCITEC, 1978.
- Barbosa, João Alexandre. "A Imitação da Forma – Uma Leitura de João Cabral de Melo Neto". São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- Barbosa, João Alexandre. "A Metáfora Crítica". Coleção Debates. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- Carone, Modesto. "A Poética do Silêncio". Coleção Debates. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- Moisés, Carlos Felipe. João Cabral de Melo Neto, in "Poesia e Realidade". São Paulo, Editora Cultrix e Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.
- Lobo, Danilo. "O Poema e o Quadro – O Picturalismo na Obra de João Cabral de Melo Neto". Brasília, Thesaurus, 1981.
- Secchin, Antônio Carlos. "João Cabral: A Poesia do Menos". São Paulo, Livraria Duas Cidades/Pró Memória-Instituto Nacional do Livro, 1985.
- Campos, Augusto de. Da Antiode à Antilira, in "Poesia, Antipoesia e Antropofagia". São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.
- Rozário, Denira. João Cabral de Melo Neto, in "Palavra de Poeta". Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1989.

BRASIL: NOVO CICLO VANGUARDISTA

ESTETICISMO E PARTICIPAÇÃO: AS VANGUARDAS POÉTICAS NO CONTEXTO BRASILEIRO (1954-1969)

Iumna Maria Simon

Brasil. Professora de Literatura no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (SP). Obras principais: *Drummond: uma poética do risco* (1978); *Poesia concreta* (em colaboração, 1982); *Território da tradução* (1984); *Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*.

O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

Carlos Drummond de Andrade



I

Tudo indica que está encerrado o ciclo daquilo que Mário de Andrade chamou de “atualização da inteligência artística brasileira”, por ele considerada um dos princípios fundamentais do movimento modernista¹. Pode parecer estranho falarmos em fim de um princípio que é sinônimo da renovação constante e vital da criação artística e que configurou um dos momentos mais inconformistas da integração brasileira à modernidade literária. Mas é preciso lembrar que esse requisito de atualização parece ser congênial à literatura brasileira e nela surge como um anseio cíclico, sempre com um

¹ Andrade, Mário de. O movimento modernista. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, pp. 231-5.

caráter por assim dizer civilizatório, demarcando a diferença e o atraso da colônia e do país novo em relação à cultura européia contemporânea e obrigando os escritores brasileiros a vencerem etapas e a se colocarem em igual plano e espaço².

No modernismo, a atualização implicou um contato com o público no sentido de provocar estranhamento e revolucionar a sensibilidade, os modos de pensar e as formas de representação, de alterar convenções de beleza e padrões de gosto, enfim, foi fator decisivo na luta contra os valores estabelecidos pela tradição e pelo academicismo. Hoje ela deixou de ser um critério aplicável com força de lei à produção cultural, pois não se exige da arte e da literatura que sejam porta-vozes e mediadoras da informação atualizada, nem este atributo por si só é suficiente para justificá-las. Isto porque, de um lado, as relações de dependência se alteraram, internacionalizando-se, o que gerou a inserção onipresente do mundo contemporâneo em nossa vida cotidiana. Não só a modernidade se generalizou desigualmente em escala mundial, como também as inovações da tecnologia, da ciência, a própria demanda da sociedade de consumo, a publicidade e a informatização estão modificando substancialmente a cada dia a experiência do presente.

Após a modernização conservadora, levada a cabo pelos governos militares, aquela função de ponta atribuída à arte foi perdendo sentido, ao mesmo tempo em que o modernismo brasileiro se oficializava e se tornava uma referência rotineira. Desqualificada como meio de ruptura radical com a ordem dominante, a categoria do novo prevalece como força compulsiva na sociedade de consumo, divorciada da pesquisa formal originária da vanguarda, o que possibilita o recalque da noção de crise da representação em novas modalidades e estatutos expressivos, agora vigentes em larga escala e com maior audiência. Tal categoria tornou-se inespecífica, visto

² Sirvo-me da interpretação e das noções formuladas por Antonio Candido em seu clássico *Formação da literatura brasileira* (5ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975. 2 v.).

que não fornece critérios para se discernir entre a novidade artística autêntica e a novidade arbitrária do mercado³.

Por isso é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da informação internacional. Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60: de um período de otimismo e crença nas transformações sociais a serem conduzidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico para um período de tensões ideológicas agudas, crises políticas sucessivas, conflitos sociais. Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à idéia de revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo. Foi o que resultou na diversificação das propostas culturais, polarizadas entre tendências nacionalistas que privilegiavam a “arte popular revolucionária” e tendências ainda fiéis ao ideal construtivista da década anterior, este evidentemente já abalado pela ansiedade participante (política) que então vicejava no país. Na passagem de uma década para outra configurou-se uma situação curiosa para o desenvolvimento de novos movimentos de vanguarda no Brasil: o surto construtivista, que vindo dos anos 40 dominou a cena dos anos 50, ao mesmo tempo que representava a retomada do espírito revolucionário e combativo das vanguardas do início do século marcava a transição para o ciclo final das

³ Essa questão é analisada por Peter Bürger, com base nas reflexões adornianas sobre o sentido contraditório da categoria do “novo” na arte contemporânea. Ver Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 33-6.

manifestações vanguardistas no contexto da cultura brasileira. A desagregação progressiva do projeto construtivo e a proliferação de tendências as mais variadas —*pop art*, *op art*, arte ambiental, *happenings*, informalismo, novo realismo, nova objetividade, nova figuração etc.—, bem como a adaptação heterodoxa e contraditória dos projetos anteriores a estas tendências novas, são sintomas evidentes da exaustão dos princípios vanguardistas⁴.

O fenômeno que se agrupou sob a bandeira do tropicalismo e que animou o final dos anos 60 iria retomar as questões da vanguarda em novo contexto, através da utilização dos meios de comunicação e de veículos mais tradicionais como a música popular. Já não é uma outra fase do processo de atualização artística, é antes uma especificação das linguagens abstratas e altamente formalizadas das vanguardas contra o fundo real da modernização brasileira. Em poucos anos, os rumos tomados pelo processo de transformação estariam à distância daqueles idealizados pela euforia desenvolvimentista dos anos 50 e pelo debate ideológico das esquerdas no início de 1960. A partir de 1970, no curso da modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação, o debate sobre pesquisa formal tem o sentido modificado: vale agora como metáfora de desagregação, desesperança e loucura, ou seja, se psicologiza. Formas e procedimentos conquistados pela modernidade estão disponíveis e são ecleticamente utilizados; esvaziados, porém de suas funções históricas, limitam-se a negar a autonomia da forma em prol de uma maior aproximação existencial. Na verdade, a naturalização das linguagens modernas, a espontaneidade expressiva, o hedonismo autobastante falsificam o

⁴ No campo das artes plásticas, o período de 1965-1969 chegou a ser considerado, ao contrário do que digo, uma espécie de clímax das manifestações de vanguarda no Brasil, sobretudo porque representava a tomada de consciência de uma “vanguarda brasileira”, cuja declaração de princípios foi feita em janeiro de 1967, seguida da mostra Nova Objetividade, em abril do mesmo ano (Museu de Arte Moderna —MAM—, Rio de Janeiro). Sobre esse assunto, ver “Declaração de princípios básicos da vanguarda” e o texto de Hélio Oiticica, “Esquema geral da Nova Objetividade” (In: Peccinini, Daisy Valle Machado (coord.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, pp. 73-81).

encurtamento da distância entre arte e vida, de modo que a pesquisa formal passa a ser substituída pela informalidade de *performances* e pela busca de alternativas ao mercado editorial. E agora, nestes anos 80, a arte não precisa sequer se alçar à expressão nova das inquietações subjetivas ou ser experimental no sentido vanguardista; basta que se alegue competente, que seja bem feita, que demonstre um conhecimento acadêmico da linguagem, “perícia” no uso de recursos, que apresente variedade de técnicas e procedimentos de composição; enfim, basta que saiba revisitar, como se usa dizer hoje, obras e artistas modernos e de todos os tempos, e já terá cumprido seu papel e terá assegurado o apreço público⁵.

A questão da crise ou da morte das vanguardas vem sendo objeto de discussões e polêmicas inflamadas desde pelo menos os meados dos anos 50, não por acaso no momento em que elas voltam à cena em alguns países como o Brasil. Para certos teóricos e historiadores da arte o ciclo genuíno dos movimentos vanguardistas ocorreu entre os anos que antecedem a Primeira Guerra e os que antecedem a Segunda. Depois disso, não acontecem senão manifestações epigônicas, inócuas e de duração efêmera. Em artigo de 1956, Roland Barthes não só afirmava a morte da vanguarda, mas a definia como uma violência estética autorizada por procuração pela própria burguesia, visto que sua tarefa de subversão formal não tinha qualquer consequência política⁶.

Em linhas gerais, a idéia que prevalece na maior parte das polêmicas é a absorção gradativa dos movimentos revolucionários à cultura dominante ou, como formulava Edoardo Sanguinetti, na vanguarda há estrutural e objetivamente a confusão de dois momentos: o heróico (querer se subtrair às leis do mercado) e o cínico (triunfar sobre a concorrência no mercado)⁷. De escândalo passam

⁵ Para um confronto das mais recentes poéticas e obras de poesia, ver artigo de Vinicius Dantas, “A nova poesia brasileira e a poesia” (*Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 16, pp. 40-53, dez. 1986).

⁶ Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, pp. 80-3.

⁷ Sanguinetti, Edoardo. Sociología de la vanguardia. In: Barthes, Roland et al. *Literatura y sociedad*. Barcelona: Martínez Roca, 1971, p. 15.

a norma exitosa, de “antimoda” chocante tornam-se, com o auxílio dos meios de comunicação, moda corrente. Seus procedimentos de choque e insulto convertem-se em clichês confortáveis e a burguesia descobre que os ataques contra seus valores podem ser cultivados como agradáveis entretenimentos⁸.

Para outra linha mais radical de pensamento, foram heróicos apenas os anos em torno de 1910, pois a partir da Primeira Guerra desaparecem as energias coletivas que haviam produzido as grandes renovações da arte européia e, na década de 20, acentuam-se os princípios sistemáticos para a criação, cuja ordem autolimitada se torna regra⁹. Este é o núcleo do argumento desenvolvido por Theodor W. Adorno em conciso ensaio de 1962, no qual ele diagnostica os problemas da arte contemporânea a partir das relações que ela mantém com as vanguardas do passado. Como sabemos, o pressuposto da teoria estética de Adorno é o risco constante da paralisação e recaída no conformismo a que está sujeita a produção artística e cultural “depois de Auschwitz”. Mas na verdade tais riscos são, para ele, herança de uma ambiguidade característica dos anos 20, em cujos conflitos sociais internos já se prefiguram as catástrofes das décadas seguintes. Consequentemente, a ambiguidade é também a marca da arte produzida na época; a atitude ambivalente das vanguardas diante da utopia de liberdade anterior à Primeira Guerra resultou nas restrições impostas pelos postulados de ordem surgidos após a guerra, os quais, para Adorno, não eram outra coisa que a “negação abstrata de um suposto caos demasiado temido para poder existir seriamente”. Como deverá se comportar a arte contem-

⁸ Um apanhado geral das polêmicas sobre a crise das vanguardas pode ser lido no livro de Matei Calinescu, *Five faces of modernity* (Durham: Duke University Press, 1987).

⁹ Para Adorno, as épocas heróicas foram as do cubismo sintético, o início do expressionismo alemão, o atonalismo livre de Schoenberg e sua escola. A propósito, lembro a análise que Giulio Carlo Argan faz do cubismo, mostrando que, se a tendência a reduzir o seu alcance revolucionário já se manifestava no interior do próprio movimento, a Primeira Guerra Mundial contribuiu decisivamente para debilitar ainda mais essa carga revolucionária. Após a guerra, a “chamada à ordem” do manifesto *Après le cubisme* (1918) significou a introdução da ordem clássica, de novas leis estruturais e canônicas. Com isso, renegou-se o espírito revolucionário do movimento e conservou-se seu espírito legalista. Ver Argan, Giulio Carlo. *L'arte moderna: 1770-1970*. 2ª ed. Florença: Sansoni, 1986, pp. 371-7.

porânea diante de tais ambiguidades, sobretudo depois da barbárie nazi-fascista? As alternativas são todas problemáticas: prosseguir os impulsos que, todavia já haviam se paralisado ou evaporado nos próprios anos 20; retomar as representações de ordem ou sistema como o dodecafonismo; ou então levar adiante o que fora interrompido. Como a relação do presente com essa época é incerta e condicionada pela descontinuidade histórica, Adorno considera compreensível que não se possa simplesmente levar a cabo o que fora interrompido pela história:

as obras mais significativas dessa época devem não pouco de sua força à fértil tensão com algo que lhes é heterogêneo, a tradição contra a qual foram engendradas. A tradição aparecia então como um poder opositor e justamente os artistas mais fecundos estavam impregnados dela. Com o desgaste dessa tradição desaparecera boa parte da necessidade que inspirou essas obras. A liberdade é completa, mas corre-se o risco de se cair no vazio por falta de um contrário dialético, dado que *não cabe manter voluntariamente esse contrário*¹⁰.

A partir desta formulação central, Adorno caracteriza o difícil e contraditório terreno em que se move a arte atual. Irrenunciável é ainda o anticonvencionalismo, o protesto da forma artística, muito embora este protesto faça parte do “mundo administrado” que o contradiz e lhe opõe resistência. Insuportável é entregar-se ao fetiche do material, conforme leis formais puras e próprias, sem nada de heterogêneo, como se a existência da obra fosse devida a si mesma e se bastasse a si mesma. Neste caso, a falta de necessidade de ser do objeto criado é escamoteada por uma consciência abstrata do que se passa em sua época. Simplificando um pouco, o que Adorno quer mostrar é que “o conceito de radicalismo, transposto inteiramente ao terreno estético, tem algo de ideologia decadente, de mero consolo para a impotência efetiva do sujeito”.

¹⁰ Adorno, Theodor W. Aquellos años veinte. In: —. *Intervenciones*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 60. (Os grifos são meus.)

Em suma, com a ausência de movimentos espirituais profundos no presente —o ensaio é de 1962, relembremos— a produção artística pode converter-se em mera cópia dos anos 20 e degradar-se em mercadoria cultural; para que isso não ocorra, e ela possa negar o que corresponde a essas mercadorias, precisaria ter consciência não só de seus problemas técnicos, mas das condições concretas de sua existência, isto é, do lugar social em que aparece.

II

É a poesia concreta quem inaugura o segundo ciclo vanguardista no contexto da modernidade literária brasileira. Ao entrar em cena, oficialmente em 1956, ela expressa, sobretudo confiança na capacidade que a modernização, o progresso tecnológico e industrial tem de instaurar uma sociedade que desenvolverá as últimas consequências as experiências sensoriais que qualificam a arte moderna. Em seu afã de atualização e de pesquisa formal, os poetas concretistas não só repuseram em circulação o velho espírito da vanguarda, como exacerbaram seus procedimentos e técnicas com uma ortodoxia programática não encontrável no quadro do movimento concretista internacional, nem em nenhuma outra manifestação brasileira anterior. Se, conforme a reflexão adorniana, uma retomada desta espécie seria inconcebível, um absurdo nas circunstâncias do segundo pós-guerra, para Eugen Gomringer, um dos fundadores da nova poesia e chefe do movimento internacional, não é bem assim, porque a poesia concreta foi criada e lançada pioneiramente em países que não tiveram guerra e relativamente sem tradição (sic), como a Suíça e o Brasil, de modo que ela é uma visão positiva da união do mundo depois da guerra —uma poesia ecumênica¹¹. Justamente esta face

¹¹ Transcrevo de memória idéias expostas por Eugen Gomringer em conferência realizada no Instituto de Artes da Unicamp, em 11 de agosto de 1988.

“mundial” do projeto é que os concretistas brasileiros fizeram questão de alardear, como se apenas ela fosse capaz de dar legitimidade à posição de vanguarda que adotaram em solo periférico e a seu produto de exportação. A ênfase no aspecto desenvolvido e internacional era tão grande que ficou subestimada (talvez recalçada) a ambiência brasileira, que, por sua vez, era igualmente favorável: o desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) congregava os ânimos em torno da construção de um futuro promissor para o país e prometia uma saída para o subdesenvolvimento. Não é de estranhar, pois que nos textos teóricos e programáticos divulgados até o final da década de 50, na fase mais combativa e polêmica do movimento, sejam raras, se não de todo ausentes, referências à circunstância histórica imediata; o que há de fato é a valorização do vasto horizonte da modernidade, um culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá¹². De um lado, há a modernização, de outro, as consequências dela, as quais merecem ser exploradas pela poesia e, sobretudo merecem uma arte à altura. Tudo se passa, enfim, no plano de grandes generalizações “estruturais”, cujo contexto histórico-cultural é a “fisiognomia de nossa época”: revolução industrial, técnicas jornalísticas, propaganda, ciência, filosofia, teoria da comunicação, cibernética etc. São avatares de um mesmo espírito que exige ser explicitado por um estilo de época —a “arte geral da palavra—, cuja síntese totalize a experiência da modernidade e aposente os hábitos mentais antiquados¹³.

Em tais circunstâncias, quais os alvos do ataque vanguardista

¹² Os manifestos, textos teóricos e programáticos, escritos entre 1950 e 1964, estão reunidos em Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. Aí se encontram também uma bibliografia da produção dos principais poetas do grupo e uma sinopse minuciosa do movimento concretista.

¹³ O texto que mais se detém e mais aprofunda a compreensão que os concretistas tinham da relação entre o poema concreto e o contexto sociocultural é “Poesia concreta-linguagem-comunicação”, de Haroldo de Campos (In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., pp. 70-85).

do grupo Noigandres? Em contraposição a que forças se definiram sua perspectiva? O aparecimento da poesia concreta não pode ser definido senão contra o pano de fundo especificamente artístico-literário, no qual, segundo Haroldo de Campos, em evocação recente, “a conservadora Geração de 45, com seus jogos florais, era nossa adversária natural”¹⁴. Como privilegiasse a dicção elevada e os tons solenes, voltando ao cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal, a poesia da chamada Geração de 45 passara a representar um retrocesso para criadores empenhados em intensificar a participação contemporânea da poesia. Combatê-la era uma forma de recusar o tradicional e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento mais “revolucionário” da poesia de 22 —a “poesia-minuto” de Oswald de Andrade. Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 não deixava de ser moderna inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética. Em resumo, o programa de atualização vanguardista é concebido contra o convencionalismo moderno-estetizante e a tendência à especialização dominante na poesia da época. Por isso os poetas do grupo Noigandres jogaram seus esforços em prol da desespecialização, querendo atualizar a concepção do poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e da tecnologia, e desse modo aumentando o alcance socializador da experiência criativa, que perderia, assim, seu ranço

¹⁴ Campos, Haroldo de. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Nº 404, 14 out. 1984. Folhetim.

de individualismo burguês. Desejavam alterar substancialmente o regime da produção e da comunicação poéticas: a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual, segundo eles o único socialmente condizente com as condições de vida impostas pela sociedade urbano-industrial. Como o estatuto tradicional do literário já vinha sendo abalado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, pelos processos industriais de produção e difusão, pelas mudanças de gosto e dos hábitos de leitura de um público menos hierarquizado e bastante heterogêneo, tais estratégias eram oportunas e lúcidas¹⁵. De imediato, a atitude antiliterária dos concretistas tinha esse mérito, já que manifestava a consciência da necessidade de alterações na relação obra-público e introduzia um ponto de vista abertamente contemporâneo, de que a poesia brasileira estava carente.

Como vimos, devia-se à presença tópica da Geração de 45 um dos antagonismos fundamentais da plataforma concretista, mas, para falarmos com Adorno, valeria ela como uma espécie de contrário dialético suficiente para configurar uma vanguarda à altura desse conceito? Os concretistas, nisso seguindo a própria lição de João Cabral¹⁶, tiveram de transformar o que era um conflito particular da poesia brasileira em contradição geral da poesia moderna. Consequentemente, a estrutura mais representativa da poesia tornou-se o alvo do ataque: o verso. Visto como um anacronismo literário, ele representava a presença pertinaz da experiência da duração subjetiva e dos conteúdos enunciativos da linguagem. A desqualificação da linha temporalística do verso se fez em nome da qualificação e supervalorização do espaço gráfico-visual. Este

¹⁵ Em 1953, a crítica mais avançada da época já soubera perceber e anotar os efeitos das alterações socioculturais sobre o estatuto da literatura e sobre as relações entre o escritor e o público. Ver: Candido, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: —. *Literatura e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1967. Em especial a passagem decisiva das páginas 159-60.

¹⁶ Ver a tese “Da função moderna da poesia” (1954) de João Cabral de Melo Neto (In: *Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957, pp. 311-5).

novo espaço compositivo do poema resulta de uma operação antidiscursiva que combina técnicas de espacialização, serialização e padronização inspiradas em fontes as mais antigas e as mais modernas (método ideogrâmico, procedimentos abstrato-geométricos do construtivismo plástico, técnicas das recentes tendências musicais, publicidade, cartazística, *design*, mecanismos de repetição seriada etc. etc.). Passeando os olhos por alguns poemas representativos desta fase de reducionismo extremado (por exemplo, os publicados no quarto número da revista *Noigandres*, 1958), percebemos que de fato a superfície gráfico-visual impõe-se e formas geométricas simples trazem à tona um repertório restrito de palavras que, expondo os mecanismos internos de sua materialidade fônica e gráfica, adquirem configurações visuais imediatamente apreensíveis. Ficamos impressionados com a singeleza obtida por essa depuração formal tão assepticamente controlada, com o asseio de sua beleza despojada. Como organização interna, os poemas mantêm um refinamento formal e estético de certo modo estranho à idéia de arte popular, pronta para sair pelas ruas da cidade e ser compreendida pelos transeuntes assoberbados e distraídos. Os dispositivos modernizadores põem em funcionamento microestruturas formais (as chamadas estruturas “verbivocovisuais”) que nada mais são do que a plenitude material dos eternos mecanismos poéticos. O poema concreto apresenta uma sistematização plástica dos procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos (rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, eclipse, assíndeto, entre outros tantos). São as figuras clássicas do verso, porém expostas a seco, de modo a prevalecerem em si mesmas e a evidenciarem o seu funcionamento; a forma visual e sintética converte-se numa espécie de estrutura anatômica da poesia tradicional, cujas microestruturas formais explicitam o funcionamento do trabalho poético. Aquele mesmo trabalho que está, digamos, em Homero, Dante, Camões e na poesia concreta, só que esta paradoxalmente é a que mais o valoriza na medida em que dispensa tudo aquilo que não sejam evidências materiais do esplendor da função poética da linguagem.

Esta ambiguidade formal entre o mais moderno e o mais antigo cria uma dissonância curiosa no poema concreto. Como entender o fundamento de um plano de composição antiliterário que, todavia, se respalda no mais literário, no puro poético? Qual a funcionalidade das técnicas inovadoras que servem à imediatez comunicativa deste “poema-produto: objeto útil”? É para mostrar alegoricamente que o “simples ato de lançar sobre um papel a palavra *terra* poderia conotar toda uma geórgica”¹⁷? A economia forçada de recursos, a síntese verbal e as formas geométricas implicam uma redução da linguagem da poesia ao mínimo que, no entanto, é o máximo de seu rendimento poético, pois no interior da fachada hipermodernizada o que se cultiva é um ideal inabalável de pureza artística. O poema cria, ao projetar um mundo de formas, um “mundo paralelo ao mundo das coisas”¹⁸, em cuja aparência entra em jogo correspondências com a sociedade urbano-industrial, a partir de fenômenos próprios à produção maquinica, tais como fragmentação, serialização, homogeneização, reiteração. A pertinência contemporânea do poema se efetiva através destes traços genéricos, os mais visíveis e superficiais da sociedade (moderna), numa espécie de mimetismo estrutural materializado em soluções poéticas que podem estar no achado da mesma letra em meia dúzia de palavras, num jogo paronomástico, num trocadilho tipográfico, num *private joke* qualquer. Tal plano fônico-ótico se autonomiza sem maior especificação ou elaboração da presença da realidade — “atualizada”, “moderna”, “urbano-industrial” —, embora o tratamento gráfico-visual não deixe de ser a consciência abstrata dessa realidade. Assim, o teórico concretista pode afirmar que a palavra *terra* conota toda uma geórgica... No “mundo paralelo” das formas a idealização do poético equivale à idealização das mudanças e inovações técnico-científicas do progresso, de maneira que, à pretendida imediatez da

¹⁷ Campos, Haroldo de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., p. 74.

¹⁸ Id., *ibíd.*, p. 72.

inserção histórico-social da poesia concreta e de suas estratégias de intervenção, sobrepõe-se uma concepção particular da autonomia estética —a qual se afirma tão mais autônoma quanto mais integrada na sociedade e na história se apresenta.

Tal paradoxo vale para os futuros desdobramentos desta vanguarda, os quais representarão esforços teóricos diferentes no sentido de incorporar ao projeto e à prática criativa as mudanças políticas, sociais e culturais ocorridas no Brasil e no mundo nas três décadas que virão. Assim é que nos anos 60 a poesia concreta se propôs ser participante, *pop*, semiótica, do mesmo modo que mais recentemente se deu o luxo de se proclamar pós-utópica (pós-modernismo envergonhado?), contanto que sua linguagem fique preservada como um ideal absoluto e aistórico de modernidade¹⁹.

III

Após a atuação do grupo Noigandres foi instaurado um paradigma para a poesia contemporânea, funcionando como uma espécie de matriz sociocultural em cujo âmbito os demais movimentos de vanguarda surgidos entre os anos 50 e 60 obrigatoriamente se situaram. Mesmo tendências de cunho antivanguardista em termos poéticos inscrevem-se nesse quadro em que as questões estão dadas assim:

- 1) No plano teórico do estatuto da poesia na sociedade moderna
 - consciência utilitária da criação
 - abertura da poesia à cultura dos meios de comunicação
 - alcance comunicativo do poema em termos de sensibilização de novos públicos (cf. formulação de João Cabral de Melo Neto na tese de 1954 “Da função moderna da poesia”)
 - mudança do espaço de fruição do poema

¹⁹ Tal interpretação generaliza uma formulação feita primeiramente em outro contexto e com alcance restrito. Ver Simon, Iumna Maria e Dantas, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

- mudança da relação sujeito/objeto (desmitificação da expressão, máxima objetividade, superação da personalidade poética)
- 2) No plano histórico-literário da atuação da poesia
- necessidade de construir um “paideuma”(elenco básico de autores), com a valorização de autores que fundassem a nova tradição (Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce etc.)
 - concepção de uma historiografia própria, na qual se inclui a revisão da literatura brasileira, com base na eficiência de certos procedimentos
- 3) No plano técnico dos recursos compositivos
- crise do verso
 - antidiscursividade
 - concisão e simplificação da linguagem
 - exploração do espaço gráfico
 - planejamento racional

Se o estabelecimento destas referências teve significado indubitável para a atualização do debate formal e literário, o maior mérito delas foi o de terem criado uma alternativa moderna e geral para o acanhamento do ideário nacionalista e esteticista. Mas como a militância teórico-doutrinária se sobrepôs à obra, o “projeto geral de criação” à própria criação, e os pressupostos se converteram em legislação, muitas das manifestações de vanguarda subsequentes irão se desenvolver mais como uma batalha de poéticas do que pelo confronto formal de obras.

Não é por acaso que a primeira dissidência, ocorrida no interior do próprio grupo concretista, em 1957, foi deflagrada por um texto programático de Haroldo de Campos (Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição) que anunciava justamente a radicalização da racionalidade construtiva por meio do planejamento matemático das estruturas compositivas do poema. A rebelião também se expressou sob a forma de manifesto (Poesia Concreta:

Experiência Intuitiva, assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos)²⁰, em defesa da subjetividade, dos valores verbais expressivos, da natureza temporal da poesia —cujo espaço gráfico deve possibilitar que a linguagem se abra em duração, perdendo seu caráter de mera representação de estruturas óticas. O intuito de devolver à palavra sua condição de verbo, de totalidade transcendente, e de reafirmar a independência da poesia como criação não só manifesta discordância com as premissas de reintegração imediata da poesia na vida social, como nega a funcionalidade da forma e o pragmatismo comunicativo. Explicitamente assume Ferreira Gullar no Manifesto Neoconcreto: “É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)”²¹. A experiência sensível e emocional deve ser privilegiada no ato de criação, de modo a estabelecer uma comunicação intersubjetiva com o leitor —uma comunicação menos transitiva e mais profunda. É o que levará, em suma, o neoconcretismo a reassumir atitudes românticas diante do fenômeno artístico, estando embora perpassado até o âmago de suas posições pela questão construtiva e modernizadora, a qual é de fato o ponto de partida de sua pesquisa formal e experimentação artística²². Abrindo mão da idéia de funcionalidade e de inserção na produção, este movimento desagrega o básico da

²⁰ Estes dois manifestos foram reproduzidos lado a lado na mesma página. Ver *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957. Suplemento Dominical.

²¹ Gullar, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959.

²² “É claro que numa certa medida, o Neoconcretismo deve ser sempre estudado como o par do Concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecê-lo como o ponto de rompimento dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalcando o que talvez seja o seu principal interesse: o de ser uma produção da *crise* do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a ‘estetização’ do meio industrial contemporâneo. O Neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo” (Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 81).

vanguarda concretista. Como interpretar esse retorno abertamente favorável à intuição, à expressão, à obra (“um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”)²³? No seu recuo não haverá uma consciência razoável de que a vanguarda só pode ser uma linguagem artística, uma questão de forma, cuja efetividade independe de qualquer vínculo com um projeto de modernização e de atualização mais geral? Ou melhor, a modernização ansiada desvincula-se negativamente de uma intervenção social, de uma função definida, limitando-se, como quer um crítico, à “renovação da linguagem geométrica”²⁴. Como realização poética, entretanto, a proposta neoconcretista não pode ser equiparada à importância e à força individual alcançada por seus artistas plásticos. A obra de poesia mais representativa do movimento, os poemas neoconcretos de Ferreira Gullar, só são distinguíveis dos concretos pela presença de imagens naturais, adjetivos qualificativos mais subjetivos, resquícios líricos. A linguagem que “*se abre em duração*” é ainda a linguagem concretista (“orgânico-fisiognômica”), anterior à fase inaugurada pelo texto *Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição*, incapaz de formalizar o humanismo fenomenológico do recente programa com a mesma radicalidade de suas teses.

Enquanto tal situação de antagonismo favorecia o alastramento da polêmica vanguardista, alimentando a proliferação de manifestos e explicações defensivas, a realidade se modificava numa direção um tanto alheia ao que se passava na batalha interna de poéticas. Estamos agora em um momento em que a contingência histórica vai desidealizar o essencial das formulações da vanguarda

²³ Gullar, Ferreira. Manifesto Neoconcreto, cit.

²⁴ Brito, op. cit., p. 58. Vale ressaltar a importância inaugural do estudo do crítico carioca que desencadeou a revisão do neoconcretismo nas artes plásticas. Creio, no entanto, que sua tese merece ser discutida no essencial: até que ponto a transposição da proposta construtivista para a realidade brasileira não implica necessariamente contradições, as quais já se anunciavam no “sonho suíço” em São Paulo? Em outras palavras, a proposta construtivista no Brasil não terá sempre sido a de uma produção em crise e em ruptura com seus princípios europeus? Na configuração histórica desse período o ideal construtivista já não tinha um quê de anacrônico, o que o tornava inevitavelmente uma versão esteticista da matriz internacional?

proveniente do período desenvolvimentista: antes a ideologia modernizadora se alinhava com o progresso, com a industrialização e com a racionalidade da máquina²⁵, nos anos 60 ela ganha configuração política urgente, porque entra em foco a transformação efetiva da sociedade. Surgem atores políticos novos para viabilizar e radicalizar o processo de mudança —do operariado da cidade ao campesinato, a classe média intelectualizada, as associações de estudantes e artistas, reunidos em núcleos de precária organização e representatividade limitada, como se comprovará por ocasião do golpe militar de 1964. Contudo, mesmo com a camisa de força do nacionalismo, baseado na aliança com os setores burgueses e progressistas e na luta contra os setores arcaicos (latifundiários), e mesmo com as limitações do pacto populista, estes temas foram capazes de fecundar o debate artístico e cultural, renovando substancialmente as formulações vigentes. À vanguarda concretista tornava-se cada vez mais difícil manter as abstrações geométricas e seus padrões de organização ótico-espacial; o rigoroso “realismo de formas” necessitava de uma redefinição que possibilitasse a acolhida desse debate. Mas a instrumentalização política da poesia concreta não era uma tarefa fácil, dada a essência não-figurativa de seu mimetismo estrutural, conquistado, seja dito, pela luta contra os valores representacionais do tema, da mensagem, do conteúdo.

De afogadilho, os próceres concretistas conceberam novo programa a ser sobreposto ao anterior, sem prejuízo aparente para a idéia de engajamento da forma que sempre defenderam, desta feita justificada sob o signo de Maiakóvski —“sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Os principais e escassos poemas concretistas produzidos nessa nova fase demonstram o que significou a

²⁵ O poeta da “Bufoneria brasiliensis” assim justifica a racionalidade stakanovista de seu construtivismo temporão: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas [...]. O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e a pensar como a máquina lhe ensina” (Pignatari, Décio. Construir e expressar. In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., p. 125).

abertura semântica para a inclusão de temas sociais e políticos: houve mobilização dos recursos panfletários da cartazística, com seu arsenal tipográfico, variações de cores e disposição de frases e *slogans* geralmente pró-Cuba. O primor esteticista da fatura desmancha a sombra da instrumentalização, à qual os poetas voluntariamente se dispuseram a sacrificar seus dotes mais íntimos. Aí, no entanto, a presença de signos alusivos ao contexto imediato ainda não dava acesso ao questionamento daquela visão idealizada da poesia e da modernização, como se a luta de classes e as investidas do imperialismo só ficassem bem mesmo nos isomorfismos do *designer* da linguagem. Nas hostes neoconcretistas as dificuldades eram da mesma ordem, com a vantagem que Ferreira Gullar tinha de poder passar da água para o vinho —do apolitismo esteticista de seus manifestos à defesa do surrado programa comunista. Em pouco tempo, o poeta neoconcreto empunhava a viola de cantador nordestino e escrevia páginas de comovente adesão ao destino sofrido do povo brasileiro, nas quais se jogava toda a culpa no agente externo, nos setores retrógrados da economia e no cosmopolitismo cultural²⁶.

Abertamente contrapostas ao experimentalismo das vanguardas, tendências nacionalistas dos recém-fundados movimentos de cultura popular passavam a promover uma “arte popular revolucionária”, à qual esta nova fase de Gullar se vincula. Para estas correntes o que vale é a intencionalidade explícita do conteúdo e da função, dissociada de qualquer problematização formal. Nova batalha de poéticas se trava em torno da partilha entre forma e

²⁶ Em 1967, na apresentação-manifesto da mostra Nova Objetividade, Hélio Oiticica chama a atenção para a “obra e as idéias de Ferreira Gullar no campo poético e teórico” como sendo aquelas que mais atuaram, nesse período, no sentido de criar uma “base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com característica e personalidade próprias”. Na verdade, Oiticica valoriza-as como a única interlocução relevante em termos de participação política e artística nos anos 60: “Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêem no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atividade cultural” (ver Oiticica, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: Peccinini, op. cit., p. 80). Vale frisar que a influência de Gullar é antes devida às suas idéias políticas, aos textos de crítica e às suas atitudes como poeta do que propriamente à sua obra de poesia, o que é mais outro ingrediente dessa batalha de poéticas a que assistimos.

conteúdo, repondo em circulação velhas dicotomias: engajamento *versus* alienação, cosmopolitismo *versus* nacionalismo, arte de vanguarda *versus* arte popular. Em matéria de poesia, as propostas e realizações resultantes do projeto CPC (Centro Popular de Cultura) estão representadas nos três volumes da coleção Violão de Rua, publicados entre 1962 e 1963. Neles se assume a crença no poder comunicativo e revolucionário da palavra poética de modo simples e se crê na poesia como “instrumento por excelência da humanização da vida”. No centro do sentimentalismo revolucionário desses poetas está aquilo que o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” exigia como pré-condição do trabalho formal: o “compromisso de clareza”²⁷ para que se efetive uma comunicação tutelada. Essas mesmas preocupações com a referencialidade explícita da poesia aparecem no grupo Tendência, de Minas Gerais, que, a partir de 1961, dialogou com a vanguarda concretista, esta considerada por Affonso Ávila como “citação compulsória no levantamento do quadro conjuntural” em que se situava sua própria poesia. Contudo, mais interessado em poesia do que em política, este agrupamento de escritores mineiros buscava flexibilizar o nacionalismo das esquerdas e introduzir a participação em um tipo de poesia que não se isolasse da evolução das linguagens modernas. Incorporam-se, portanto, os princípios racionais de construção e planejamento do poema, não obstante a composição da “poesia referencial” depender de pesquisa, levantamento, seleção e elaboração de um “vocabulário de referência” que assegure objetividade e diretividade à linguagem²⁸. Igual pretensão aparece na Poesia-Praxis de Mário Chamie, que, por sua vez, se propõe ser uma correção de rota da poesia concretista. Vanguarda para acabar com toda vanguarda, Praxis se quer “vanguarda nova” e, de certa forma, é um projeto de semantização participante para a

²⁷ Martins, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, ano I, Nº 1, p. 76, jan./mar. 1979.

²⁸ Ávila, Affonso. Carta do solo: poesia referencial. *Invenção* (Revista de Arte de Vanguarda), São Paulo: Massao Ohno, ano I, Nº 2, p. 56, 2.º trimestre 1962.

inespecificidade concretista. Para tanto, o poema-praxis “organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; c) o ato de consumir”²⁹. Por meio desses recursos, inspirados em técnicas quase antropolinguísticas de levantamento vocabular, Chamie aspira à totalização de uma dada situação social, para que a vanguarda se torne participante como instrumento eficiente de transformação da realidade brasileira. Ao contrário do CPC, Praxis não deseja apenas que a massa se politize, mas quer ela própria encarnar um “sujeito da história” que idealmente representasse a emancipação do povo brasileiro. A verdadeira revolução se faz pela Praxis e se conclui pela leitura desses poemas que são os verdadeiros agentes da transformação: “A literatura-praxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem”³⁰. A batalha de poéticas chega aqui ao apogeu: proliferam manifestos, textos teóricos, exposições didáticas sem precedentes; mas o afã de normatizar o consumo da poesia e dirigir a leitura do poema é o mesmo das vanguardas anteriores. A poesia sucumbe em meio à maçaroca de explicações e teses; torna-se no final das contas irrisória.

Como vemos, nestes primeiros anos do decênio de 60, afora birras e idiossincrasias de cada tendência, o choque de umas com outras deveu-se à incompatibilidade entre cada juízo de valor, cada cronologia, cada eleição de procedimentos, cada linha evolutiva, para não falarmos da altissonância obrigatória no lançamento de novas plataformas e manifestos, apregoando as maravilhas da própria eficácia. Todos acreditam que podem e já estão formulando um novo projeto para a poesia brasileira, o qual se coloca no centro de uma intervenção mais ampla na realidade político-social em

²⁹ Chamie, Mário. Poema-praxis (manifesto didático). In: —. *Instauração Praxis I: manifestos, plataformas, textos e documentos críticos — 1959 a 1972*. São Paulo: Quíron, 1974, p. 21.

³⁰ Id., *ibíd.*, p. 32.

mudança³¹. Mas no balanço geral não se pode dizer que tais projetos sejam as dissidências internas ao movimento de vanguarda, sejam os popular-nacionalistas, sejam as heterodoxias concretistas, tenham contribuído para o avanço da pesquisa formal e semântica da linguagem da poesia; quero dizer que nenhuma questão política ou social ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo, isto é, não há poema algum desse período que tenha tocado no nervo das contradições históricas e dos conflitos sociais, dando um pas-sinho que fosse além do esquematismo das palavras de ordem da esquerda, por todos assumido. Tenhamos em mente a complexidade estética do cinema novo, sobretudo dos filmes de Glauber Rocha, e da antilírica de João Cabral, para avaliarmos os resultados dessa batalha. Por outro lado, um fator inesperado invade a cena: depois do golpe militar de 1964 a viabilidade artístico-social dos projetos ou movimentos poéticos ficará comprometida, ainda que entre 1965 e 1969, aproximadamente, venhamos a presenciar novo surto de propostas artísticas e muita efervescência criativa. Ademais, as coordenadas históricas são outras: a produção cultural se desincumbe da função de massa de apoio do movimento político e da revolução futura; redefinem-se as relações arte e política, visto que os programas e tons afirmativos do engajamento e do utopismo vanguardista, concebidos desde a década anterior, haviam sido superados pelos fatos do presente. À arte e à literatura de vanguarda cabe fazer a crítica do novo regime e flagelar a sociedade que pos-

³¹ Acredito que a tendência de sempre se discutir o destino da poesia moderna, ou da poesia brasileira em particular, mediante um projeto salvador, reformista ou revolucionário, pode estar associada a uma circunstância geracional devida ao impacto da obra de João Cabral sobre as gerações seguintes. Sobressaindo em força —visto ser ele o último nome de peso da poesia brasileira contemporânea—, com uma poesia assumidamente metapoética na qual o refinamento das questões formais se dá conjuntamente com a sobrecarga do lastro de realidade do poema, o autor de *O engenheiro* também teve duas raras mas decisivas intervenções programáticas (a conferência de 1952 “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” e a tese de 1954 “Da função moderna da poesia”). Chego a me perguntar se muito do conteúdo da batalha de poéticas travada entre grupos vanguardistas e entre os nacionalistas já não se encontrava nesses dois textos fundamentais para a compreensão do debate poético no período.

sibilitou o seu surgimento. Se o clima do populismo favorecera a aliança de classes privilegiando estereótipos positivos e negativos dos atores políticos dentro de um esquematismo particular, com o regime militar abre-se na produção cultural um novo flanco de classe: agora a crítica é dirigida para a classe média e, até que enfim, à própria arte como instituição³².

Com o influxo da *pop art* americana, entre outros fatores, novas formulações do conceito de antiarte ganham terreno em oposição ao esteticismo preso às noções de acabamento, clareza estrutural e assepsia de materiais, ao mesmo tempo em que aqui no Brasil adquirem conotações nitidamente políticas diferenciando-se da neutralidade assumida pelos artistas norte-americanos perante o cotidiano da sociedade de consumo³³. O significado político da atuação artística é pensado, sobretudo com vistas à participação efetiva do espectador na experiência da criação, o qual terá chance de poder vivenciá-la no sentido social, corporal, tátil, semântico —desse modo a noção sagrada de objeto de arte é afetada e se desagrega.

Outro traço que dá a estas novas manifestações um caráter peculiar é o fato de manterem, no interior da proposta antiartística de recusa da arte como instituição, muitos dos ideais construtivistas das vanguardas anteriores (em especial do concretismo e do neoconcretismo) tanto no aspecto mais aparente da apresentação

³² No campo das artes plásticas, assim uma historiadora da arte retrata o período: “amadurecidos pela derrota e pondo de lado o tom exortativo e populista adotado na maior parte das manifestações ‘engajadas’ do início da década, os artistas em sua maioria, especialmente no setor das artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. Como ao tempo das vanguardas históricas, opunha-se a toda forma de esteticismo uma *arte-vida-ação*, não apenas conteúdos e discursos políticos [...]. Programa estético e programa de ação parecem coincidir. À obra substitui-se o projeto, ou o gesto —o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas” (Arantes, Otilia B. Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, Nº 7, p. 5, ago. 1983).

³³ Ver a descrição que Otilia B. Fiori Arantes faz da assimilação da *pop art* no Brasil (op. cit., p. 7). A transformação da *pop art* em linguagem crítica e politizada ocorreu igualmente em outros países, como, por exemplo, na Alemanha. Para este caso, ver Huyssen, Andreas. The cultural politics of pop: reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany. *New German Critique*, Nº 4, pp. 77-97, inverno de 1975.

do objeto “antiartístico” quanto na “vontade construtiva geral”³⁴.

Se a politização das correntes artísticas então se efetivou com o sinal quase *Dada* de “antiarte”, as vanguardas poéticas não deixam de apresentar correspondências nesse rumo. Do lado da poesia concreta, tanto a formulação do “poema-código” ou “semiótico” por Décio Pignatari e Luiz Angelo Pinto quanto às colagens de Augusto de Campos, denominadas poemas “popcretos” apontam para uma limitação básica da leitura concretista destas novas linguagens, o que pode perfeitamente ser generalizado a boa parte da produção poética do período. A noção de “antiarte” esbarra no pendor purista do artefato verbivocovisual do poema concretista; este só se desagrega até certo ponto, ou melhor, só se desagrega à medida que gera novas configurações fonéticas, óticas ou estruturais. Não encontramos na poesia uma problematização tão aguda e radical da criação poética e de sua relação com o público, tornada dolorosa e agressiva, como a existente nos detritos, no humor feroz e nas estratégias antiartísticas das obras da Nova Objetividade. Em suma, nesses poemas a abstração geometrizarante confronta-se com uma realidade específica, em que a confiança na lógica do progresso e do desenvolvimento tecnocientífico é desmentida pela experiência histórica cotidiana. Não custa sugerir que foi pela mencionada dificuldade de levar às últimas conseqüências tal processo de politização que a poesia saiu do centro da cena vanguardista, recuando para o segundo plano, enquanto o cinema, a música popular, o teatro e as artes plásticas eram capazes de encarnar a violência antiartística e antiinstitucional da vanguarda (no sentido próprio e histórico da palavra) com maior audiência e engajamento profundo. Nesse

³⁴ Os impasses dessa dualidade estão admiravelmente inscritos nas posições assumidas por Hélio Oiticica no período. Ver, por exemplo, “Esquema geral da Nova Objetividade” (cit.), os textos transcritos em *Arte em Revista* (São Paulo: Kairós, ano 3, Nº 5, pp. 43-54, maio 1981) e os reunidos no livro *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986). A desagregação do ideário construtivista e nacionalista deste artista-símbolo chega ao máximo do desespero e patetismo com a declaração de 1973, sintomaticamente chamada “Brasil diarreia”, onde se lê: “quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu ‘ama o Brasil!’) tem que [...] mergulhar na merda” (*Arte em Revista*, cit., p. 44).

segundo plano se localiza a última das manifestações brasileiras de vanguarda no campo da poesia. Surgindo em 1967, o poema-processo retoma diretamente a vertente do poema-código ou semiótico e, envolvido pelo debate da época, deseja ampliar o papel do leitor. Wladimir Dias-Pino, o principal idealizador da corrente, é um programador visual, bastante marcado pela consciência do poema de vanguarda como “antiobjeto” sem aura, sem verso e sem palavras, capaz de desencadear a produção de outros poemas. De modo que o ato comunicativo torna-se mais importante que a obra: esta deve ser o início de um processo que detona outros processos, e assim indefinidamente. O poema-processo é uma leitura politizada da poesia concreta, na qual se mesclam a teoria dos meios de comunicação de Décio Pignatari, semiótica, McLuhan, Althusser, maoísmo, estruturalismo carioca, ecos da agitação estudantil e política. Tanto o pendor para a teorização esdrúxula quanto muitos de seus pressupostos são herança e dão continuidade à matriz concretista desse debate, só que agora o poema-processo pretende dinamizar as estruturas estáticas da vanguarda anterior. As estruturas criadas são efêmeras e servem apenas de matrizes operatórias para a produção de outras múltiplas versões, sempre inconclusas. “Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e o exceda”³⁵. É em suma uma proposta de socialização prática e coletiva do poema de vanguarda, querendo fazer do leitor um co-autor e integrando o poema à cultura de massas.

Do “mundo paralelo” das formas concretistas à ambígua selva-geria consumista do poema-processo, o ciclo da batalha de poéticas se encerra.

³⁵ Dias-Pino, Wladimir. Processo: leitura do projeto. In: —. *Processo: linguagem e comunicação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

IV

Chegando até aqui o leitor seguramente reteve o espanto: minha exposição apresenta um percurso vanguardista em que declarações de autonomia da forma estão quase sempre acompanhadas de propostas de inserção — mais e menos funcional, mais e menos engajada — na vida e no cotidiano de uma sociedade moderna. Até meados dos anos 60, no Brasil a vanguarda se empenhara na atualização da pesquisa formal, envolvendo-se com o debate literário e rompendo laços com a literatura e o beletrismo anteriores — sua fantasia tecnicista alimentava a ilusão de estar na dianteira de um processo histórico-social, enquanto a sociedade brasileira hesitava adentrar de uma vez por todas na modernidade e se consumia em crises políticas, conflitos sociais e ideológicos (os quais, seja dito, permanecem até hoje). A questão concretista (e, por reflexo e/ou afinidade, dos demais agrupamentos) era modernizar antes que a sociedade se modernizasse; por isso este debate está tão fortemente impregnado de idealizações, ou para sermos mais polidos, de utopia, sobretudo porque a modernização em jogo era uma incógnita, viesse ela do populismo, do socialismo e dos capitalismo mais ou menos perversos.

De fato, houve no vanguardismo brasileiro uma antecipação idealizadora de uma problemática que só se tornaria conhecida e palpável com a modernização conservadora instaurada pelo desenvolvimento das ditaduras militares. A partir de então a realidade muda de figura: a experiência progressiva e concreta da modernização acentuou a necessidade de a produção cultural assumir posição *crítica* diante de uma realidade que já não comportava idealizações. Progresso industrial, avanço tecnológico, planejamento total e racional da vida são no fim das contas chavões vazios se forem meramente vinculados à “fisiognomia” de uma época, e é o que eles se tornaram quando à modernização sonhada sobreveio a modernidade da pobreza, da desigualdade social, da privatização da esfera pública, dos mecanismos de exclusão próprios a uma sociedade de consumo sem generalização do consumo. Quem vai refutar aquele

“programa geral de beleza” será agora a realidade miserável e moderna do presente, pois todos os termos pelos quais a modernidade fora idealizada se desmancham diante dos resultados concretos dessa modernização truncada. São tais particularidades da vanguarda no Brasil que dificultam até mesmo uma denominação apropriada: “retomada” ou “ressurgimento” do espírito vanguardista, novo surto de vanguardas, segundo ciclo de manifestações vanguardistas, como temos até agora designado o fenômeno em pauta. É por isso que valeria a pena um cotejo com a teoria que se deteve na questão, sem que tenhamos de adotar suas distinções e terminologia para discernir entre as vanguardas das primeiras décadas do século XX (hoje chamadas “heróicas” e “históricas”) e as surgidas no segundo pós-guerra — “novas vanguardas”, “neovanguardas”, “experimentalismo”, “especialização vanguardista”, assim por diante, porque todos estes termos têm alguma impropriedade para o nosso caso.

Se nos servíssemos da teoria da vanguarda de Peter Bürger, que estabelece nítidas diferenciações entre a modernidade esteticista do final do século XIX e as vanguardas do início deste, precisando categorias, conceitos e procedimentos específicos a cada um desses momentos, ainda assim seria temerário enquadrar nossas vanguardas, dadas as particularidades de suas formas e estratégias de atuação em solo periférico. Para Bürger³⁶, o esteticismo representa o pleno desenvolvimento da arte como instituição na sociedade burguesa, cujo apogeu se dá pela ruptura radical com a sociedade e a conseqüente constituição de um subsistema autônomo. O conteúdo essencial da obra passa a ser exatamente tal disjunção, de modo que, tornando-se problemática para si mesma e cética no que diz respeito à sua própria linguagem e recursos, a obra de arte faz da forma seu conteúdo preferencial, isto é, volta-se para si mesma e chama a atenção para o material que a configura. A não-funcionalidade da arte torna-se manifesta, da mesma maneira como se reforça o caráter especializado e individual da produção artística.

³⁶ A partir daqui até o final do próximo parágrafo passo a resumir, em linhas gerais, algumas das principais teses de *Theory of the avant-garde*, de Peter Bürger.

Foram as vanguardas do início deste século que tornaram reconhecíveis todos esses traços do esteticismo, dos quais partiram para negar o estatuto de autonomia, rompendo com o sistema representacional da tradição e propondo a reintegração da arte na sociedade. Trata-se, porém, de uma negação determinada, no sentido hegeliano do termo, sem pretender a abolição ou a destruição da arte, mas sim sua transferência para a prática da vida, onde seria preservada, ainda que de forma alterada.

Os vanguardistas adotaram um elemento essencial do Esteticismo que fez da distância da prática da vida o conteúdo das obras. A prática da vida referida e negada pelo Esteticismo é a racionalidade dos meios e fins do cotidiano burguês. Além do que os vanguardistas não tiveram como objetivo integrar a arte *nessa* prática; ao contrário, eles concordam com a rejeição esteticista do mundo ordenado pela racionalidade dos meios e fins. O que os distingue dessa forma de rejeição é a tentativa de organizar uma nova prática da vida a partir de uma base na arte. Neste sentido, o Esteticismo aparece também como a precondição necessária para o intento vanguardista. Somente uma arte cujos conteúdos das obras individuais sejam completamente distintos da prática (má) da sociedade existente pode ser o centro, a partir do qual possa ser organizada uma nova prática da vida³⁷.

Por outro lado, a intenção de eliminar a distância entre arte e vida ainda demonstrava o *pathos* do progresso histórico a seu lado, mas logo a indústria cultural trouxe à tona a falsa eliminação daquela distância, confundindo tudo e expondo a contraditoriedade do empreendimento vanguardista. De sorte que a posterior retomada do vanguardismo pelas assim chamadas “neovanguardas” tornou-se duplamente contraditória: 1.º porque elas não podem sequer reter o mesmo valor de protesto nem produzir efeitos de

³⁷ Bürger, op. cit., pp. 49-50.

choque, conquanto possam até ser mais bem-executadas do que os primeiros em termos de fatura; 2.º porque tanto a negação da arte quanto sua inserção na prática da vida de fato não ocorreram, o que não implica subestimar o significado decisivo que as vanguardas tiveram para os desenvolvimentos posteriores da criação artística na sociedade burguesa. Quer dizer: apesar de as intenções políticas (a reorganização da prática da vida através da arte) não terem sido realizadas, o impacto revolucionário dos movimentos de vanguarda no campo artístico é indubitável. Entretanto, num contexto mudado, reassumir as intenções vanguardistas com os meios que lhes eram próprios não pode ter nem mesmo a efetividade limitada que aqueles movimentos tiveram. Como os meios e procedimentos artísticos que antes serviam à negação da arte adquiriram eles mesmos estatuto de artisticidade (daí o fato de as vanguardas do início do século serem designadas como “históricas”), o ideal de que a prática da vida deve ser renovada não pode mais ser legitimamente vinculado ao emprego desses meios. Em suma, segundo Peter Bürger, a “neovanguarda” acaba institucionalizando a vanguarda como arte, negando assim por completo as intenções originárias, do que resulta o ressurgimento da “arte” e da categoria da “obra de arte” na produção contemporânea. Ele toma como exemplo da problemática neovanguardista a retomada da antiarte pela *pop art*, bem como a dissolução da contundência dadaísta pelos *happenings* dos anos 60.

Tendo em mente tais questões, em que medida poderíamos caracterizar as novas manifestações poéticas ocorridas no Brasil entre os anos 50 e 60 como vanguardas, sem nos esquecermos de seu apego esteticista aos valores de pureza e autonomia da linguagem da poesia e sua adesão neovanguardista, digamos assim, aos valores institucionais (porém antiliterários) de uma “arte geral da palavra” para ficarmos no fundamental paradigma concretista?

A postulação já clássica: “a forma segue a função”, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economi-

camente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, “et pour cause”, a produção artesanal é posta fora de circulação, por antieconômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento, em todos os sentidos, níveis e escalas³⁸.

Com esta formulação Décio Pignatari identifica nos resíduos de artesanato existentes na própria noção de obra de arte o sinal de sua inutilidade e anacronismo. Caberia, portanto ao artista, além de se libertar pragmaticamente da má-fé, não se deixar ultrapassar pelo desenvolvimento das forças produtivas. Servindo como preposto do progresso industrial e capitalista, ele pode alegar com espírito prático que o artesanato é antieconômico, pois a dissolução da arte é um processo inexorável da própria sociedade e do mercado; resta agora aos velhos artistas descobrirem um campo inteiramente novo no qual possam se afirmar em termos funcionais e produtivos. Diferentemente da vanguarda histórica, no conceito de Peter Bürger, a racionalidade que se busca é, na aparência, a mesma do processo produtivo industrial; no entanto, este processo interessa muito mais por suas consequências estéticas e projeções imaginárias do que pelas transformações histórico-sociais que desencadeia. Destas o poeta de vanguarda no Brasil pode até fazer pouco caso e cultivar sua condição “maldita” e de marginalidade, ao mesmo tempo em que se devota do fundo de sua alma ao mito das conquistas científico-tecnológicas³⁹. Até a própria noção de mercadoria é idealizada, isto é, os “objetos-bens de consumo” só podem valer como tais no “âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são

³⁸ Pignatari, Décio. Forma, função e projeto geral. In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., p. 109.

³⁹ Sobre as relações entre vanguarda, ciência e tecnologia, ver Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde*. Nova York/Londres: Icon Editions, 1971. Em especial o capítulo “Technology and the avant-garde”, no qual o autor mostra o quanto os artistas e pensadores de vanguarda foram suscetíveis antes ao mito da ciência do que à ciência propriamente.

a valores meramente utilitários”⁴⁰. O poeta e crítico inglês Michael Hamburger viu em certos jogos verbais e nos métodos cientificistas da poesia concreta uma rara exceção no quadro da poesia moderna, cuja regra tem sido a crítica do progresso industrial e da modernização, a revelação de seus impasses e de seus recalques, ao contrário da mimetização de processos industriais⁴¹. Na poesia concreta, a relação da poesia com a sociedade realmente está invertida, pois poeta e poema são transformados em porta-vozes da modernização. O essencial desta inversão convém reiterar, está na estetização do processo, na verdade é o seu momento forte: a referência que vale para a vanguarda brasileira não é a da modernização concreta de seu horizonte histórico imediato, é antes um simulacro esteticista dela, ativador dos ânimos, desejos e confusões. Meu argumento é que sem o quadro do atraso social próprio ao subdesenvolvimento tal posição seria inimaginável, o que não a isenta de quixotismo. Numa sociedade em que a incipiência técnica e econômica da nova era da máquina⁴² podia gerar expectativas promissoras —dado o

⁴⁰ Pignatari, Décio. Forma, função e projeto geral. In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., p. 110.

⁴¹ “Como sublinhou David Wright, a poesia da natureza do Romantismo inglês era também uma reação à revolução industrial e aos modos de pensar consoantes com ela. Até mesmo aqueles poetas do século vinte, que romperam completamente com as premissas romântico-simbolistas, deram-se conta da impossibilidade de aceitar avanços técnicos que levassem à destruição da natureza, e de toda civilização, neste planeta —‘o melhor que possuímos’, como Günter Kunert o qualificou em seu sardônico epigrama *Laika*. Isso é verdadeiro mesmo para os poetas pós-1945, mais avançados politicamente e informados cientificamente, com a possível exceção de alguns poetas concretos, cujos próprios métodos são científicos ou mecanicistas, visto que eles fazem experiências com a matéria verbal ao mesmo tempo moralmente neutra e semanticamente fortuita, como se aspirando à condição de computadores” (Hamburger, Michael. *The truth of poetry. Tensions in modern poetry from Baudelaire to the nineteen-sixties*. Nova York: A Harvest Book/ Harcourt Brace Jovanovich, 1969, p. 269).

⁴² Segundo Perry Anderson, uma das três coordenadas que contribuem para o surgimento do modernismo (termo que na crítica de língua inglesa inclui a vanguarda) como campo cultural de forças e que lhe conferem vitalidade é a emergência ainda incipiente e nova das tecnologias ou invenções-chave da segunda Revolução Industrial. As energias e os atrativos de uma nova era da máquina atuavam como estímulo poderoso à imaginação dos artistas cubistas, futuristas e construtivistas em especial, enquanto o padrão sócio-econômico de modernização era imprevisível, o que ainda possibilitava que técnicas e artefatos fossem abstraídos das relações sociais de produção que os criavam (Ver Anderson, Perry. *Modernidade e revolução. Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 14, pp. 8-9, fev. 1986).

desconhecimento das condições reais e desiguais dessa modernização e, sobretudo por não ser generalizada a presença opressiva da massificação e da industrialização—, restou à vanguarda idealizar uma espécie de mundo dos sonhos, produtivista, coletivizado e racional. Esteticismo e participação sempre estiveram juntos e estarão juntos ao longo dessas décadas, e sua rede de tensões se expande a um plano tal que não cabe detalhar aqui⁴³.

Mas até onde vai a integração funcional em termos sociais, ou melhor, a que prática da vida e a que idéia de funcionalidade atende esta vanguarda? Como pensar uma prática da vida, nos termos de Bürger, em que a vanguarda poética no Brasil consiga extrapolar seu âmbito artístico de atuação, rompendo o espaço literário tradicional e intervindo na experiência cotidiana? Sabemos que a poesia concreta, por exemplo, foi concebida como uma linguagem tão acessível e comunicativa quanto a da publicidade, exatamente com tal intuito de intervenção. Por outro lado, sua elaboração formal tem um caráter esteticista —sem que isto signifique assumir a negatividade inerente a uma tradição que vem de Mallarmé a Valéry, de George a Hoffmannsthal, autores imprescindíveis ao conceito de esteticismo de Peter Bürger—, o qual mantém valores eidéticos e autônomos sob a fachada modernizada das estruturas geométrico-visuais. Até hoje, os concretistas tem se apegado com tal veemência à autonomia da arte da palavra (à qual a linguística jakobsoniana veio, nos anos 60, dar carradas de motivações fonético-morfológicas) que o peso do esteticismo se sobrepôs à pretendida intervenção vanguardista. Ou, segundo uma formulação das mais agudas: “Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a Poesia Concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu que era poesia do espaço urbano-industrial”⁴⁴. É o que me leva a sugerir o quanto a inserção dos poetas na prática da vida foi limitada, restrita

⁴³ Estas questões foram desenvolvidas no artigo “A poesia concreta e a tradição da modernidade” (não publicado), onde estudo em especial a produção poética da fase ortodoxa do concretismo (1958-1960).

⁴⁴ Dantas, op. cit., p. 43.

que ficou ao meio artístico e intelectual, entre criadores cultivando narcisicamente sua condição maldita e integrada. Esteticista à sua maneira, a intervenção da vanguarda no Brasil se efetivou muito mais através do empenho didático-pedagógico (que, como vimos atrás, se manifesta em todos os agrupamentos enfocados), cuja energia alimentou a mencionada batalha de poéticas. É verdade que, em grande medida, este aspecto didático-social inspira-se no ideário funcionalista da matriz internacional, em particular da pedagogia da forma da Bauhaus e da Escola de Ulm⁴⁵. Contudo, o empenho civilizador da vanguarda brasileira tem raízes e ressonâncias nacionais igualmente significativas. Mais do que qualquer congênere internacional, no Brasil o concretismo se apoiou numa política incansável de manifestos, programas, planos pilotos, ataques e contra-ataques, fundada em uma militância ortodoxa que foi copiada por sua descendência direta em versões cada vez mais exageradas. Assim, surgiram um “paideuma” histórico-estético, uma legislação teórica e programática implacável, um evolucionismo morfocultural (“linha evolutiva” da poesia moderna), baseados na retórica persuasiva, na presença maciça na imprensa, na organização de pequenas publicações muito ativas, no trânsito fácil e instigador com muitas áreas da produção cultural. Visto retrospectivamente, o peso desta batalha sobrepuja a importância individual das obras que nunca mereceram ou obtiveram a mesma repercussão das questões de doutrina (a não ser talvez neste último decênio). A batalha de poéticas servia antes de tudo para a conquista de legitimidade, para ampliar o âmbito de divulgação, como comprovação do fundamento teórico e erudito, para pedir, enfim, reconhecimento ao sistema literário. A vanguarda tinha, portanto um aspecto *a favor* tão pronunciado quanto o que tinha *de contra*. A poesia concreta em particular intensificou seu empenho didático por meio de

⁴⁵ A respeito do aspecto didático-pedagógico da Bauhaus, ver o capítulo extraordinário “A pedagogia formal da Bauhaus”, do livro *Walter Gropius e a Bauhaus*, de Giulio Carlo Argan (Lisboa: Presença, 1984, pp. 20-56).

um expressivo revisionismo historiográfico da literatura brasileira e extensiva atividade de tradução de autores modernos e antigos, assim criando uma alternativa à tradição. Em outras palavras, uma tradição nova e competente (de “qualidade e rigor”, como dizem) que moralizasse o baixo nível da literatura pátria, da mesma forma que a divulgação de poetas estrangeiros através de recriações bem-cuidadas certamente contribuiu para o alargamento das possibilidades expressivas da poesia brasileira⁴⁶.

Com este estilo de atuação, a vanguarda intencionalmente tomou a si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade e, assim, pôde se constituir virtualmente em agente daquilo que Antonio Candido formulou como a tradição empenhada da literatura brasileira, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro⁴⁷. Senão, como explicar o fato de que a poesia mais radical de sua época desejasse estar na dianteira da sociedade, no que estava sendo fiel ao espírito e aos procedimentos da vanguarda, expurgando, porém o caráter revolucionário de suas estratégias de agressão, de choque e de negação da sociedade

⁴⁶ “A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre” (Campos, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: Campos, Pignatari e Campos, op. cit., p. 154).

⁴⁷ “Quero me referir à definição da nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja ‘social’ nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional. Os árcades, sobretudo Cláudio Manuel, Durão, Basílio da Gama, Silva Alvarenga, tinham a noção mais ou menos definida de que ilustravam o país produzindo literatura; e, de outro lado, levavam à Europa a sua mensagem. Não é um julgamento de valor que estabeleço, mas uma verificação dos fatos. Mesmo porque acho que esta participação foi freqüentemente um empecilho, do ponto de vista estético, tanto quanto foi, noutros casos, uma inestimável vantagem. A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura” (Candido, Antonio. Prefácio da segunda edição. In: —. *Formação da literatura brasileira*, cit., v. 1, p. 18).

burguesa. Afinal, a vanguarda no Brasil intenciona, além de modernizar a sociedade, também obter o apoio dela, ser reconhecida e até institucionalizada como uma arte de massa. Escrevendo sobre o futurismo italiano, Giulio Carlo Argan observou que “as vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente atrasados; seu esforço, ainda que intencionalmente revolucionário, reduz-se quase sempre a um extremismo polêmico [...]. A revolução a que se aspira é, na realidade, a revolução industrial ou tecnológica, ou seja, uma revolução ainda burguesa”⁴⁸. Nos termos adornianos, isto significaria que o lugar da aparição social da vanguarda restringe sua radicalidade, por ela se encontrar associada ao processo de modernização como um todo. Mas estará toda vanguarda, surgida nos contextos do atraso e do subdesenvolvimento, neutralizada e, por conseguinte, fadada a desconhecer seu lugar social “conforme uma pura lei formal própria, sem nada de heterogêneo”⁴⁹? Ou tal perda de potência crítica se deve antes e, sobretudo à sua incapacidade de pôr a nu o processo no qual se acha entranhada, pelo fato de sua aposta imediata ser a modernização?

Se, nos anos 50 e 60, todavia as vanguardas foram fatores decisivos para a atualização da pesquisa formal no contexto da literatura brasileira, cumpre por fim arriscar uma enésima indagação. Na medida em que o princípio de atualização vai perdendo ressonância na dinâmica de nossa modernidade literária e dele se prescinde, já que a natureza da inserção contemporânea na sociedade de consumo o suplanta, quando não o esmigalha, não estará se encerrando com ele o longo ciclo da tradição empenhada? Ou, até que ponto

⁴⁸ Ver Argan, op. cit., p. 379. Valeria comparar o ceticismo crítico, razoavelmente realista, deste autor com a interpretação de Perry Anderson, que vê a emergência da vanguarda da perspectiva da “proximidade imaginativa da revolução social”, pois: “O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem capitalista semi-aristocrática, uma economia semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente ou semi-insurgente” (Anderson, op. cit., p. 9).

⁴⁹ Adorno, op. cit., p. 60.

esta tradição permanece como uma sentença irrecorrível enquanto houver atraso, enquanto a modernização não tiver de fato se completado? Ou ela está mesmo morta, como nos idos de 40 o último grande representante do individualismo burguês de nossa poesia já vislumbrara em seu horizonte:

Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Devo seguir até o enjôo?

Posso, sem armas, revoltar-me?

São Paulo, julho de 1989

Bibliografia

Poesia, manifestos, programas

- Ávila, Affonso. *Código de Minas & Poesia anterior*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Campos, Augusto de. *Poesia (1949-1979)*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- Campos, Augusto de et al. *Antologia Noigandres 5. Do verso à poesia concreta*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
- Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- Campos, Haroldo de. *Xadrez de estrelas. Percorso textual (1949-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Chamie, Mário. *Instauração Praxis*. São Paulo: Quíron, 1974. 2 v.
- . *Objeto selvagem. Poesia completa*. São Paulo/Brasília: Quíron/INL, 1977.
- Dias-Pino, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- Gullar, Ferreira. *Toda poesia (1950-1980)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Melo Neto, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-1975). Poetc. (1976-1986)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Vários. *Violão de rua. Poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962 (v. 1 e 2), 1963 (v. 3).

Revistas

Noigandres (São Paulo), *Invenção* (São Paulo), *Tendência* (Bahia), *Praxis* (São Paulo).

Crítica, teoria, história

- Adorno, Theodor W. Aquellos años veinte. In: —. *Intervenciones*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Amaral, Aracy (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.
- Amaral, Aracy (org.). *Waldemar Cordeiro. Uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1986.
- Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais* [1954]. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.
- Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária* [24-30 jul. 1961]. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1963.
- Anderson, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 14, fev. 1986.
- Andrade, Mário de. O movimento modernista. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- Arantes, Otilia B. Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, Nº 7, ago. 1983.
- . *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
- Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1984.
- . *L'arte moderna: 1770-1970*. 2ª ed. Florença: Sansoni, 1986.
- Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, ano 1, Nº 1, jan./mar. 1979; ano 2, Nº 2, maio/ago. 1979; ano 3, Nº 5, maio 1981; ano 5, Nº 7, ago. 1983.
- Ávila, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Campos, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação (I); Poesia e modernidade: o poema pós-utópico (II). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1984 e 14 out. 1984. Folhetim.
- . *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. rev. aum. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Col. Debates).

- Candido, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: —. *Literatura e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1967.
- . *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975. 2 v.
- . Literatura e subdesenvolvimento. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- Dantas, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 16, dez. 1986.
- Dantas, Vinicius e Souza, Erthos Albino de. Bibliografia crítica da poesia concreta. *Código (Poesia concreta, 30 anos)*, Salvador: Ed. Erthos Albino de Souza, Nº 11, 1986.
- Gullar, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Hamburger, Michael. *The truth of poetry. Tensions in modern poetry from Baudelaire to the nineteen-sixties*. Nova York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, 1969.
- Huyssen, Andreas. The cultural politics of pop: reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany. *New German Critique*, Nº 4, inverno 1975.
- Peccinini, Daisy Valle Machado (coord.). *Objeto na arte: Brasil anos '60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.
- Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde*. Nova York/Londres: Icon Editions, 1971.
- Sá, Álvaro de. *Vanguarda. Produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- Schwarz, Roberto. Cultura e política, 1964-1968. In: —. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- . Marco histórico. In: —. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Simon, Iumna M. e Dantas, Vinicius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).
- . Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Nº 12, jun. 1985.

V

DESPUÉS DE LA RUPTURA:
NARRATIVA

DESPUÉS DE LA RUPTURA: LA FICCIÓN

Jorge Ruffinelli

Uruguay. Profesor de la Stanford University. Hizo crítica literaria en *Marcha* y dirige la revista *Nuevo Texto Crítico*. Principales publicaciones: *Palabras en orden*; *José Revueltas: ficción, política, verdad*; *Crítica en marcha*; *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela*; *John Reed, México y la Revolución mexicana*.



Las décadas iniciadas en 1960, 1970 y 1980 modificaron en gran medida la percepción de la literatura latinoamericana. La extraordinaria producción novelística de esas décadas —con el arrastre de obras poco y mal leídas del pasado reciente, y con el entusiasmo proyectado sobre el futuro— fue a la vez producto y estímulo de dicho cambio. Ni la producción novelística ni el cambio en la literatura hispanoamericana se limitaron solo a ser una etapa en la evolución del estilo, ni fueron expresión de una generación literaria. En definitiva, no pudieron ser entendidos como problema específicamente estético, y en consecuencia hoy no es posible seguir su proceso como si se tratara de un fenómeno sin una fuerte vinculación con la totalidad de la vida latinoamericana. Pero visto a la inversa, hay que decir que la nueva literatura y la nueva perspectiva tampoco constituyeron epifenómenos de los cambios económicos, sociales y políticos del continente, los cuales tienen sus propias maneras de articularse y manifestarse. Es justo señalar que las relaciones entre lo particular literario y la totalidad llamada América Latina son tan estrechas y mutuamente dependientes que sería un esfuerzo estéril tratar de explicar el cambio literario al margen de los otros que lo

acompañan —a veces en forma divergente, otras convergente— y que establecen el complejo entramado de su relación cultural.

Una de las primeras preguntas por plantearse es, de todos modos, de índole literaria, de historia literaria: dónde se encuentra el origen de la nueva literatura de los años sesenta. Es obvio que esa novelística no surgió por generación espontánea, como tampoco surgió necesariamente por una evolución en etapas ordenadas. Su primer rasgo fue irrumpir, surgir en un cambio abrupto respecto de las formas hegemónicas o convencionales, a tal punto que uno de sus autores principales distinguió inequívocamente entre “novela primitiva” y “novela de creación” para señalar el punto de ruptura entre la escritura del pasado y la del presente¹. Ya a fines de los sesenta, una veintena de críticos coincidieron en celebrar la llegada de la “madurez” para la literatura latinoamericana². Reconociendo como verdadera tanto la realidad como la voluntad de ruptura de los nuevos novelistas, puede extenderse sin demasiada dificultad un arco hacia el pasado, un arco que alcanza la ruptura vanguardista, de la cual en un principio la novela latinoamericana de los sesenta pudo parecer una reverberación tardía o bien una puesta a punto de aquel proyecto anterior históricamente inacabado.

Dicho arco partiría del final del proyecto vanguardista y llegaría hasta los inicios de los años sesenta. Cubriría el fracaso de la experiencia vanguardista y su disolución en la literatura individualista, psicológica y existencial de los años cincuenta, suerte de “retroceso” estético-histórico, que, visto con mayor profundidad, podría entenderse como una variante en el proceso de modernización de la literatura. Y llegaría cómodamente a reconocerse en los años sesenta como una especie de resurrección de la ruptura, una puesta en marcha de los paradigmas de la vanguardia bajo inflexiones diferentes, nuevas, acordes con los cambios que la historia de dos décadas trajera

¹ Vargas Llosa, Mario. *Novela primitiva y novela de creación en América Latina*. *Marcha*, 1432 y 1433, 10 y 17 ene. 1969.

² Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1972.

aparejados. Es preciso aclarar que esta hipótesis no es universal entre los escritores; ellos no reconocieron fácilmente su filiación en las vanguardias, pero un cierto punto de encuentro (y de tácito reconocimiento) se halla, indirectamente, en el énfasis puesto sobre el “realismo mágico” y lo “real maravilloso” (así como en la extraordinaria fortuna crítica de estas equívocas denominaciones) propuestos por Miguel Ángel Asturias, Jacques Stephen Alexis y Alejo Carpentier³, tendencia de la cual Gabriel García Márquez fue de inmediato reconocido como el heredero natural e indiscutible; o puede verse, también, en el culto que Julio Cortázar guardó por el surrealismo⁴.

Son estos cambios, más perceptibles en una perspectiva comparatista que comprenda diversas épocas dentro de la misma literatura latinoamericana, los que establecen la presencia de un enfoque histórico, los que permiten abrir a consideración esta dimensión. La historia, sin embargo, puede ser considerada como un proceso evolutivo y dialéctico o como la sucesión diacrónica de instancias no necesariamente vinculadas por la relación causa-efecto. La segunda concepción ha corrido con mayor suerte, dada la influencia del estructuralismo francés en los estudios latinoamericanos en la misma época (los años sesenta y setenta), creando en consecuencia una mayor dificultad para percibir las posibles vinculaciones genéticas entre las vanguardias y la nueva novelística como dos instancias de un mismo proceso de ruptura.

A esta dificultad se añade la influencia de las tendencias actuales del postestructuralismo, las cuales buscan su confirmación en rasgos de la nueva novelística⁵. Me refiero a la ambivalencia frente a lo histórico y la sustitución del mismo por un “discurso” sujeto a

³ Cf. Asturias, Miguel Ángel. *América, fábula de fábulas*. Caracas: Monte Ávila, 1972; Alexis, Jacques Stephen. Acerca del realismo maravilloso [1965]. *Arte, Sociedad e Ideología*, N° 4, pp. 71-86, 1978; Carpentier, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo* [1948]. El mejor estudio del tema, hasta ahora, es el de Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso* (Caracas: Monte Ávila, 1983).

⁴ Cf. Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un escritor surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

⁵ Para Linda Hutcheon (*A poetic of postmodernism. History, theory, fiction*. Nueva York/Londres: Routledge, 1988) varios escritores latinoamericanos son ejemplares de la “poética” de la posmodernidad; menciona a Carpentier, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Puig y García Márquez.

la relatividad de lo ideológico; el rechazo de los centralismos y de la misma noción de centro; el repudio concomitante a los absolutos, con claras consecuencias ideológicas sobre la acción política; el abandono de la dimensión moral por la de la eficacia, o la insistencia en el desencanto frente a los “grandes relatos” que explican la vida en la modernidad, etc.

Podría discutirse la pertinencia de introducir estos presupuestos teóricos de origen europeo (y vinculados a las sociedades postindustriales) en el pensamiento latinoamericano, pero el hecho innegable es que han estado girando y gravitando allí, y que la literatura misma los ha hecho suyos (o al menos los ha incorporado creativamente) en los procesos mismos de su modernización. Por ende, sería erróneo —y contradictorio— dejarlos de lado, mediante una actitud de reclusión intelectual precisamente en una época caracterizada por la “globalidad” de la “aldea” y cuando la propia novelística latinoamericana decide buscar su “internacionalización” y su universalidad para convertirse a plenitud en “contemporánea”.

La modernidad como proyecto

Es en el cruce de dos ejes —uno temporal, espacial el otro— donde la nueva narrativa latinoamericana intenta situarse desde el comienzo, al buscar simultáneamente su validación transcontinental al mismo tiempo que histórica. Solo que a veces el énfasis en uno de los dos ejes amenaza con desequilibrar al otro. Por eso resulta significativo que Mario Vargas Llosa considere que la “novela de creación” acaba por desembarazarse de su condición latinoamericana. Afirma que Juan Carlos Onetti es,

quizá, cronológicamente, el primer novelista de América Latina que en una serie de obras [...] crea un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no por el material informativo que contiene, asequible a lectores de

cualquier lugar y de cualquier lengua, porque los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal.

A partir de Onetti, pues, Vargas Llosa percibe que “la novela deja de ser ‘latinoamericana’, se libera de esa servidumbre”⁶. Esta conquista de la “dimensión universal” trae aparejada la *contemporaneidad*: lo que es válido para todo el mundo nos pone en un mismo nivel espacial y temporal con todo el mundo.

Las definiciones de Vargas Llosa me importan aquí no para acordar o discrepar de ellas, sino por otros dos motivos: a) porque son a la vez elocuentes y significativas de la aspiración y la percepción de una “nueva” literatura, conceptualizadas con agudeza y polémicamente por un gran escritor; b) porque estas ideas de Vargas Llosa representan muy bien —diferencias más, diferencias menos— tanto al proyecto como a la nueva percepción de la literatura en los años sesenta.

En el importante tópico de la búsqueda de la modernidad dicho proyecto nos permite retroceder por un momento en el tiempo y rescatar un rasgo idéntico del proyecto vanguardista. Localizando al ultraísmo aún en su inicial etapa española (esto es, no en la Argentina, borgiana, posterior), Ramón Gómez de la Serna citaba la opinión de Guillermo de Torre diciendo que el movimiento ultraísta no había sido una “escuela” ni una “dirección unilateral”, sino el punto de encuentro de una “pluralidad de direcciones entrecruzadas” que confluían en una aspiración central:

⁶ La propuesta es provocativa y genera un equívoco. Para ser justos, hay que aclarar: Vargas Llosa repudia en su artículo una literatura dedicada en todo caso a proporcionar material al “historiador y sociólogo”: “La novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. [...]. Seres, objetos y paisajes desempeñan en esas ficciones una función parecida, casi indiferenciable: están allí no por lo que son, sino por lo que representan. ¿Y qué representan? Los valores ‘autóctonos’ o ‘telúricos’ de América”. De tal modo, una narrativa como la de Onetti, que —en la percepción de Vargas Llosa— descree de estos gestos y busca la expresión de asuntos de “dimensión universal”, deja de ser —superficialmente— “latinoamericana”.

Pues uno de nuestros objetivos esenciales, en el espacio y en el tiempo, es llenar esa laguna de distanciación que siempre ha aislado a España haciéndola marchar en sus últimas evoluciones literarias extemporáneamente y a la zaga del movimiento mundial. ¿Qué ha sido toda la época modernista, en suma, sino un reflejo retardado del simbolismo francés finisecular? Mas con la aparición de los ultraístas termina tal estado de cosas. De ahí que tendiendo a nivelarnos sincrónica y espacialmente [...], algunos ultraístas diésemos cabida, repercusión y exégesis a las más características tendencias extranjeras de vanguardia. Por vez primera, ante muecas de asombro y envidia, el ultraísmo ponía su reloj con el meridiano literario de Europa y los jóvenes acelerados, impacientes, “nunistas”, aspiraban a vivir al día, a la hora, al minuto⁷.

Este “ponerse al día” con la contemporaneidad enlaza una de las aspiraciones centrales del proyecto vanguardista con una de las aspiraciones centrales de la novela latinoamericana tal como esta empezó a percibirse a sí misma en los años sesenta. Entre otras, hay por lo menos dos áreas distintas pero correlativas para confirmar nítidamente esta aserción. Una es la renovación formal, de recursos estilísticos y estructurales, área en la cual la apropiación, transformación e invención sobre la base de los variados modelos metropolitanos⁸ superó a estos con creces y convirtió a la novela latinoamericana en punta de lanza de la renovación novelística mundial, por encima de la europea y muy marcadamente respecto de la española. Otra se refiere a la actitud gregaria de los escritores unificados por el reconocimiento del proyecto modernizador: hicieron de Barcelona, La Habana y México sedes de su cuartel general y mantuvieron un

⁷ Gómez de la Serna, Ramón. Ultraísmo. In: Porto-Bompiani, González. *Diccionario literario*. Barcelona: Montaner y Simón, 1959, t. 1, p. 548.

⁸ Proceso de transformación creativa que Rama denomina “transculturación”, tomando el término de la antropología (cf. Rama, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1983).

espíritu de grupo más allá de la diversidad individual, vinculándose en proyectos diversos (y dentro de cierta oscilación ideológica), que fueron desde la adhesión a la Revolución cubana (en los años sesenta) hasta la publicación de *Libre* (en 1970-1972); se sintieron también vinculados por las mismas editoriales (Seix Barral en España, Sudamericana en Buenos Aires, etc.) y por las revistas que atendían críticamente sus nuevos libros, mientras aprovechaban toda tribuna a su alcance para enfatizar la unidad de su literatura. Así, entonces, su práctica literaria no consistió solamente en escribir novelas, sino en establecer el recorte de las fronteras (la “zona”, hubiera dicho Cortázar) de su proyecto, incluyendo, en esta actitud, la valoración de sus “pares” (*Historia de un deicidio*, el estudio de García Márquez por Vargas Llosa, los ensayos de Fuentes sobre Paz y de Paz sobre Fuentes, etc.), el rescate y la incorporación como “igual” de un escritor peninsular, Juan Goytisolo (en *La nueva novela hispanoamericana* [1969] de Carlos Fuentes), o de escritores anteriores o contemporáneos cercanos a ellos: José Lezama Lima, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Macedonio Fernández.

En los años sesenta, Carlos Fuentes imprimió un sentido particular al proyecto literario y al concepto de modernización. *La nueva novela hispanoamericana* no deja dudas sobre su percepción de la condición vanguardista de la nueva novela en una serie de interpretaciones de índole cultural, que por cierto no han sido suficientemente atendidas por la crítica y la historiografía del período. Para Fuentes, le corresponde históricamente a la novela nada menos que la tarea titánica de construir un nuevo lenguaje, una nueva mitología y hasta una nueva América Latina en medio de un mundo dominado por la tecnología norteamericana. En cuanto a la modernización entendida en el ámbito de los recursos literarios —estilísticos y estructurales—, es clara la importancia que en toda su obra Fuentes le dedica. Pocos escritores como él (o como Vargas Llosa y Cortázar) han experimentado tanto, en el conjunto de una obra, con las posibilidades de la narrativa, haciendo de la novela y el cuento el espacio fundamental para la aventura de la expresión.

Pero en Fuentes la modernización implicada en los medios expresivos mismos entraba en conflicto con la idea de la modernidad social. Influido por Octavio Paz y su concepto de la excentricidad de la cultura hispanoamericana, “moderno” en lo personal, pero en profundo conflicto ideológico con los modelos norteamericanos de esa modernidad, Fuentes expresó en sus ensayos este cúmulo de contradicciones y fundó en ellos un discurso preocupado —y hasta angustiado— sobre las posibilidades de la cultura hispanoamericana. De ese modo, su libro *La nueva novela hispanoamericana* es un excelente ejemplo de la percepción que hacia mediados y fines de los años sesenta se tenía de las relaciones atribuladas del escritor, en tanto agente cultural, con el mundo en que le tocaba vivir y al que se sentía llamado a transformar por medio de la palabra.

Fuentes consideró en su libro que “hasta hace muy poco” el escritor hispanoamericano oscilaba entre dos irreconciliables “visiones en conflicto”: la “del artista con aspiración universal” y la del “escritor nacional”. Esta situación era la que —siempre a su juicio— la “moderna novela hispanoamericana” comenzó a superar. Pero la modernidad en la que el escritor se vio de pronto sumergido y enfrentado era una “modernidad enajenada”, y su situación conflictiva pasó a ser el resultado de “una guerra entre el atraso feudal y la modernidad propuesta por los países anglosajones y Francia”⁹. Esa modernidad paradigmática anglosajona y europea no podía trasladarse sin más a América Latina. La realidad básica —económica y social— era radicalmente diferente. Por eso, cuando pareció trasladarse, solo se generó “una fachada capitalista y urbana” debajo de la cual continuaba latiendo una realidad sin acceso a la modernidad: una realidad llena de pobreza y explotación. En la fachada, las “nuevas clases medias” vivían la frívola y superficial aculturación, consistente en la adoración de los modelos y en la trivialización de la vida mediante los productos de la modernidad tecnológica: el cine y la televisión. “La modernidad había llegado

⁹ Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969, pp. 23-8.

a Latinoamérica”, dice Fuentes con tono lapidario e irónico, para referirse a esta falsa, alienada modernidad. La única respuesta auténtica podía ser una nueva literatura a la vez “moderna” y desencantada. Fuentes coincide con Vargas Llosa en situar en la obra de Juan Carlos Onetti el comienzo de la nueva novela como reacción a una modernidad falsificada.

La modernidad había llegado a Latinoamérica. Y el escritor, si podía felicitarse de ganar con ello un número creciente de lectores, solo admitiría con azoro que, expulsado de la élite y sumergido en la pequeña burguesía, confrontado con la proliferación de la masa urbana, su posibilidad de actuar inmediatamente sobre la realidad era menos fácil que en los tiempos bucólicos de civilización contra barbarie. Pero había algo más: esa “civilización”, lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave. Nadie supo ver esto mejor o antes que el gran novelista uruguayo Juan Carlos Onetti, cuyas obras tristes, misteriosas, entrañables [...] son las piedras de fundación de nuestra modernidad enajenada y el más fiel espejo de nuestros hombres “groseros o tímidos o urgentes”, para los cuales “el desinterés, la dicha sin causa, la aceptación de la soledad” son como el conocimiento de “ciudades inalcanzables”¹⁰.

Hay en este libro de Fuentes una gran nostalgia por la carrera contra el tiempo —y en desventaja— que tanto el escritor latinoamericano como América Latina en su totalidad deben correr para alcanzar la modernidad. Habitados al desencuadre temporal, a la acronía y a la anacronía permanentes, cuando la alcanzan al fin es cuando ya la modernidad misma ha acabado en Europa. El escritor —en la perspectiva de Fuentes, tan inclinada a una conceptualización mitologizante— es un nuevo Sísifo. Sin embargo, no hay pesimismo

¹⁰ Id., *ibíd.*, p. 28.

absoluto, hay al mismo tiempo la afirmación de una identidad y de la confianza en la creatividad latinoamericana, sea esta lo que fuese. Más allá de esta nostalgia —o simultáneo con ella—, Fuentes reivindica a la novela hispanoamericana contemporánea (que en estos años gana fácilmente la denominación de “nueva”) dedicando su libro entero a mostrar cómo se realiza “la ruptura de la insularidad tradicional de nuestra novela” (p. 97), que es como decir que se ha alcanzado la modernidad. (Recuérdese, en la cita de Ramón Gómez de la Serna, la misma imagen de la España “aislada”).

En cuanto a la universalidad también alcanzada, esta se cumple por medio de una irónica reversión propia de lo que hoy claramente define a la “posmodernidad”:

El fin del regionalismo latinoamericano coincide con el fin del universalismo europeo: todos somos centrales en la medida en que todos somos excéntricos. Un físico nuclear británico se parece a un campesino indígena tzotzil en que ambos han sido marginalizados por el avance astronómico, inalcanzable, de la tecnología norteamericana¹¹.

El “milagro” editorial

No solo es factible, sino cierto, que una visión del mundo (la que funda Onetti) y una práctica literaria —como la suya— sin concesiones emocionales o intelectuales a sus lectores (lo que equivale a *pureza* en el discurso literario) haya inspirado a muchos importantes escritores de los años sesenta. Pero si se quiere encontrar en Onetti una inspiración fundacional, en cambio no puede fundarse en él el fenómeno de la irrupción de la novela hispanoamericana, a menos de creer ingenuamente en los poderes unilaterales de la literatura para generarse y reproducirse autónomamente. Al contrario,

¹¹ Id., *ibíd.*, p. 97.

los quinientos ejemplares de la primera edición de la novela inicial y fundamental de Onetti, *El pozo* (1939), fueron olvidados en los polvorientos estantes de las librerías, y la novela no comenzó realmente a leerse y conocerse sino hasta su segunda edición, en 1965. Es obviamente en los cambios relativos a los medios de producción, reproducción y distribución de la literatura, así como en las razones económicas, sociales y culturales que fundaron esos cambios, donde hay que buscar la respuesta a la segunda pregunta: qué hizo posible la eclosión de la novela de la década de los sesenta.

Hasta 1960, de los centros mayores y casi exclusivos de producción e irradiación editorial, uno correspondía a la antigua metrópoli, Madrid, y dos a igualmente antiguas sedes virreinales, México al norte, Buenos Aires al sur, por otra parte beneficiados estos dos últimos centros con la diáspora de exiliados republicanos tras la caída de la República española en 1939¹². Madrid había sido en el siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX no solo un centro importante para la edición de las obras literarias, sino para la legitimación cultural, la meca a donde el escritor iba por bendiciones, espaldarazos y reconocimiento, hasta que los modernistas diversificaron dicha dependencia otorgándole énfasis a París al filo del 900, y fundando así el singular mito del “viaje a París” como rito de consagración literaria¹³.

Los grandes tirajes, la difusión masiva y la recepción pública de la novela desde comienzos de los años sesenta, pero especialmente

¹² En especial, los republicanos encontraron refugio en México y tuvieron participación esencial en el desarrollo de estudios de nivel superior (El Colegio de México) y de edición a un alto nivel universitario (Fondo de Cultura Económica). En Buenos Aires fundaron e impulsaron los estudios de filología española e hispanoamericana.

¹³ David Viñas analizó agudamente el tema en los escritores argentinos de fines de la época señalada, en *Literatura argentina y realidad política* (1964), pero luego extendió polémicamente la conceptualización negativa (en las implicaciones ideológicas que ese viaje conlleva) al juzgar la radicación en Francia de Julio Cortázar (cf. “Respuesta a comentarios de David Viñas, en carta dirigida a Saúl Sosnowski”. *Hispanérica*, N° 2, dic. 1972). Si no fruto de la misma mitología que en el 900, lo cierto es que París particularmente atrajo a escritores como Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, Fuentes, Ribeyro. Cf. Kohut, Karl. *Escribir en París*. Badalona: K. D. Vervuert/Hogar del Libro, 1983.

desde la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967, exigían una infraestructura básica y una preparación técnico-intelectual que respondiera al nuevo desenvolvimiento carente de antecedentes en América Latina. Tal vez la bipolaridad editorial (España/América Latina) hizo posible una respuesta hispanoamericana adecuada, ya que así la nueva demanda no descansaba solamente sobre los hombros débiles de la segunda, sobre sus escasos recursos, dado que, en especial, la “balcanización” hispanoamericana no había permitido el flujo de intercambio cultural entre sus países.

Protegido por diversos decretos nacionales, amparado incluso por disposiciones internacionales (emanadas de la UNESCO), el libro encarnó naturalmente su papel de mercancía no tradicional ni sujeta, a diferencia de otras, a complejos controles burocráticos, pesadas regulaciones o cargas impositivas, y en consecuencia encontró cierta fluidez de intercambio para responder a la demanda internacional que se comenzaba a generar. Y no solo el intercambio, también la nueva demanda generó modestos desarrollos de lo que entonces se pudo orgullosamente llamar “industria editorial”, una industria ligera, dependiente de la tecnología europea, flexible sin embargo ante las necesidades nacionales (no supuso, por ejemplo, instalación de grandes plantas ni complejos asesoramientos técnicos) y que demostró también ser desarticulable cuando al súbito incremento productivo de los años sesenta y mitad de los setenta le sucedió la reducción igualmente drástica de los mercados nacionales y se produjo una crisis editorial en el segundo quinquenio de los setenta y durante los años ochenta.

Mientras el “milagro” editorial duró, pudieron crearse y ampliarse los mercados nacionales, aparecieron otros polos de producción además de México y Buenos Aires (Caracas, Santiago de Chile, Montevideo, Bogotá, San Juan y Río Piedras, Panamá, etc.) y pareció comenzar a superarse el estigma de las submetrópolis y su correspondiente centralismo y autoritarismo cultural. La posibilidad de muchos cambios empezó a asomarse en el panorama

latinoamericano, poniendo en el horizonte de expectativa la posibilidad de una verdadera integración cultural latinoamericana, proyecto que se disolvió a la hora del fracaso económico.

Nacen los lectores

Es así como la literatura de los años sesenta y setenta puede comenzar a percibirse como un fenómeno de lectores, y no solo de escritores. Cuanto los mismos autores han escrito sobre esas dos décadas y los orígenes de su literatura, ha sido hecho en términos estrictamente literarios, sin referirse a otros aspectos: sociológicos, económicos, industriales. Ver el mismo fenómeno desde la perspectiva de aquello que lo hizo posible, de la participación de un nuevo público, permite complementar la percepción y rescatar las dimensiones omitidas.

Ángel Rama argumentó persuasivamente sobre la importancia de considerar a este nuevo público. No se trataba, es claro, de lector virtual o “implícito” en el mismo texto narrativo, de ese “lector activo” cuya participación comenzó a reclamar vistosamente Cortázar desde *Rayuela* (1963); se trataba, en cambio, de los lectores reales, de la serie de expectativas que vieron cumplidas en la nueva narrativa, así como de la serie de “demandas” que comenzaron a establecer sobre lo que se estaba escribiendo. En términos sociológicos, Rama vio la aparición de este público como resultado o producto de “fuerzas transformadoras” de la sociedad: el aumento demográfico, el desarrollo urbano, la educación primaria y secundaria, la industrialización de la posguerra¹⁴. No sé hasta qué punto le deba esta visión al optimismo de la perspectiva liberal, ante todo por el énfasis puesto en los signos tradicionales de progreso (urbanismo/educación/industrialización); todavía carecemos de un

¹⁴ Rama, Ángel. El boom en perspectiva. In: —. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura, 1982, p. 243.

criterio cierto para localizar al lector, ya exclusivamente en los sectores letrados, o también en los neo-analfabetos, como llamaba Salinas a los alfabetizados sin hábito de lectura¹⁵, o en los lectores masivos de los productos de la cultura popular, que Carlos Monsiváis e Irene Herner han sabido identificar para el área mexicana¹⁶. En términos demográficos, antes de los años sesenta, América Latina “figuraba ya entre las regiones más urbanizadas del planeta”¹⁷, pero es interesante saber, de todas maneras, que entre los años que van de 1960 a 1970 el subcontinente incrementó en 33% el número de sus habitantes¹⁸.

La categoría *lector* no puede inferirse ni traducirse mecánicamente de las variaciones demográficas, pues de otro modo no se explicaría en absoluto cómo el público lector ganado en los años sesenta se perdió hacia fines de los setenta y se ha establecido en muy bajas cifras en los ochenta. En cambio, ese enfoque demográfico (y la consideración del fenómeno de la migración interna hacia las ciudades) importa especialmente para comprobar el fortalecimiento objetivo de los paradigmas de la cultura urbana y cómo se debilitaron y gradualmente desaparecieron los paradigmas rurales. La perspectiva de la “modernización” implicó desde el origen esta hegemonía urbana: no otra cosa fue desde el siglo XIX la acuñación ideológica de la oposición civilización/barbarie, los fundamentos (también ideológicos) de la inmigración fomentada (gobernar es poblar) y la confianza humanista —muy siglo XIX— en las virtudes de la educación como panacea de los males sociales.

¹⁵ Salinas, Pedro. *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

¹⁶ En su libro *Mitos y monitos; historietas y fotonovelas en México* (México: UNAM/Nueva Imagen, 1979), Irene Herner ha mostrado las altas cifras del consumo y lectura de los productos de la cultura popular.

¹⁷ Cf. Sánchez Albornoz, Nicolás. *La población de América Latina*. Madrid: Alianza, 1973, p. 276.

¹⁸ Id., *ibíd.*, p. 272.

La Revolución como salvación

La dinámica de este contexto permite comprobar cómo la nueva novela hispanoamericana nutrió el proyecto de la modernidad y cómo una de las razones de su éxito fue su adecuada respuesta a una demanda cultural que obviamente no se agotaba en ella, en la novela como género. Reitero mi observación inicial: del mismo modo que la ruptura no consistió simplemente en una opción interna de la historia literaria, ella fue respuesta a cuestionamientos más profundos, que la excedían, pero a los cuales aportó un espacio importante en la producción de mensajes simbólicos. La novelística a una misma vez interpretó y ayudó a dar forma al imaginario social, ayudó a conformarlo haciendo de sus textos el humus o el caldo de cultivo de los nuevos mitos.

La hispanoamericana, como recuerda Carlos Fuentes en su libro¹⁹, ha sido por mucho tiempo una sociedad estancada, expoliada y despreciada por las metrópolis. También descentrada o excéntrica, y por ende regional, no universal. En este sentido, la función de la literatura pudo llegar a ser, honesta pero incompetentemente, de denuncia social y política; con tan escaso radio de acción como limitadas (mil a tres mil ejemplares) eran las tiradas de los libros, y con ellas el alcance de la “protesta”. Ese es el contexto en que se produjo tanto el compromiso de la novela social indigenista de los años cuarenta como el desencanto existencial y el refugio en la individualidad de otro sector de la misma literatura. Incluso podríamos reunir simbólicamente estas dos actitudes y estilos en el año 1941, con *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y una novela de Onetti (*Tiempo de abrazar*), que quiso competir —aunque no alcanzó a hacerlo— con la de Alegría por el premio internacional de Farrar & Reinhart²⁰. Es como si todavía no hubiese sonado la “hora” de la novela urbana (Arlt y Onetti) y en cambio persistiera, simbolizado en

¹⁹ Fuentes, op. cit.

²⁰ La historia está contada en mi ensayo introductorio a Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (Montevideo: Arca, 1974).

el mismo título de Alegría, el dilema social y económico de América Latina tal como su imaginario social lo estaba reclamando.

No en vano los años cuarenta vieron florecer tanto el indigenismo como la narrativa rural, con una orientación fuerte, si no exclusiva, hacia la denuncia y la protesta social a partir de un amplio espectro que admite la cartografía: el indigenismo mexicano (*La negra Angustias* de Rojas González), el indigenismo ecuatoriano (*Huasipungo* de Icaza), el padecimiento minero (*Meta del diablo* de Céspedes), el trágico autoritarismo político (*El señor presidente* de Asturias) y tantas otras expresiones que no es del caso detallar. No se trata ahora de juzgar méritos literarios; lo importante aquí es que toda esta literatura no era más que el ejemplo de la frustración del escritor como agente de cambio social. Aun sin juzgar la intención social ni los diferentes méritos estéticos de las obras, era claro que el imaginario social implicado o expresado en ellas era a la vez estético y sociopolítico, y precisamente en la misma medida de las limitaciones e insignificancia de sus alcances (sociales y estéticos) el escritor debió cargar con una permanente sensación de fracaso. Un escenario muy diferente iba a ser aquel en el cual la posibilidad de una ruptura literaria, política y social se planteara en términos reales e históricos, estuviera casi al alcance de la mano (o de las armas) y significara la ruptura total: la ruptura de la Revolución.

En su muy personal *Historia personal del "boom"* (1972), José Donoso reconoce la importancia de la Revolución cubana (1959) en los escritores de los años sesenta, aun cuando él no abrigara grandes entusiasmos al respecto. El paradigma que Donoso señala fue encarnado por Carlos Fuentes. Durante un Congreso de Intelectuales en la Universidad de Concepción, en 1962, Fuentes le habría dicho que,

después de la Revolución cubana, él ya no consentía hablar en público más que de política, jamás de literatura; que en Latinoamérica ambas eran inseparables y que ahora Latinoamérica solo podía mirar hacia Cuba. Su entusiasmo por la figura de Fidel Castro en esa primera etapa, su fe en la revo-

lución, enardeció a todo el Congreso de Intelectuales, que a raíz de su presencia quedó fuertemente politizado²¹.

La Revolución cubana tuvo una influencia poderosa sobre la acción intelectual de los escritores y su escritura literaria durante toda la década del sesenta. Fue el eje ideológico de una literatura que se reconocía en su imagen progresista, comprometida con el pueblo y decididamente antiimperialista respecto a los Estados Unidos. A diferencia del carnaval, que hace al pueblo rey por un día, la Revolución significó un cambio radical y permanente, que había tenido un inicio en Cuba pero debía continuarse en el resto de América Latina. Y tuvo mucho de carnavalesco y de festivo. La concepción revolucionaria foquista, el inmenso influjo político, personal y simbólico del *Che* Guevara (que se incrementó en vez de desaparecer, con su trágica muerte en 1967, también emblemática de la participación imperialista y represiva de los Estados Unidos) pusieron repentinamente en práctica el tema del “compromiso político” como opción ética, que para Europa Jean-Paul Sartre había desarrollado incendiando también el imaginario social del período de entreguerras.

La Revolución se tematizó en la literatura, pero esa no fue la inflexión más importante que tuvo. Fue más bien movilizadora de una conciencia y de una discusión necesarias sobre la función misma de la escritura literaria, su participación social, su significación histórica. La Revolución como presencia axial atravesó toda la literatura del período y dio sentido a las polémicas más o menos centrales o periféricas al tema (Cortázar/Arguedas; Benedetti/Traba; Neruda; Parra; el *Calibán* de Roberto Fernández Retamar; Rama/Vargas Llosa; Viñas/Cortázar, así como, más tarde, a la ruptura entre Vargas Llosa y García Márquez y más recientemente a la de Krauze-Paz/Fuentes), pero ante todo a la que en respuesta a Óscar Collazos tomó cuerpo en el célebre artículo de Julio Cortázar

²¹ Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama, 1972, pp. 56-7.

“Literatura en la revolución y revolución en la literatura”²². Esta polémica zanjó las aguas por un tiempo, hasta que, a comienzos de la siguiente década, el encarcelamiento y la confesión pública de Heberto Padilla provocó la crítica (y el alejamiento) de varios escritores hacia la Revolución cubana.

Por esquemática que sea esta síntesis de un proceso complejo, que se desarrolló en etapas, a través de diferentes coyunturas y protagonistas, es imperativo realizarla en toda propuesta de revisión histórica del período porque marca una de las pautas fundamentales de la razón social del escritor, de la construcción cambiante de su imagen, de su percepción sobre el papel histórico que le tocaba representar. El político es un rasgo importante de la cultura hispanoamericana de la década de los sesenta, y en ese sentido resulta singular que en los comienzos y durante lo más granado de las luchas ideológicas contra el imperialismo, la injusticia y el atraso social del continente, formara parte de un ánimo colectivo que, pidiéndole prestado a Shattuck el conocido título de su libro sobre las vanguardias, podría denominarse “los años del banquete”. Banquete en cuanto celebración, celebración en cuanto realización de una utopía. Si la Revolución cubana significaba para el resto de América Latina el inicio de la “emancipación definitiva”, era claro que la fe revolucionaria se colocaría decididamente en un primer plano, como señalan las palabras antes citadas de Carlos Fuentes²³, de cara a un futuro por realizar.

Halperín Donghi ha comparado agudamente esta época con la de la Independencia para medir precisamente la efervescencia del entusiasmo intelectual, ideológico y político. El éxito de esta literatura en los años sesenta,

se vincula con la convicción —compartida tanto en el subcontinente como fuera de él— de que su tormentosa

²² Collazos, O., Cortázar, J. y Vargas Llosa, M. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1970.

²³ Donoso, op. cit.

historia había entrado en una etapa resolutive. Ello da una eficacia nueva a motivos nada nuevos en la conciencia latinoamericana, como el que postula una unidad de raíz y destino para la región, y por otra parte contribuye a extender —dentro y fuera de Latinoamérica— una curiosidad nueva por las peculiaridades de una fracción del planeta que —se espera— está a punto de ingresar como interlocutora de pleno derecho en la historia universal [...]. Para encontrar paralelo a esa hora de efímera esperanza hispanoamericana creo que es preciso retroceder un siglo y medio, hasta la hora inaugural de la lucha de independencia; también entonces se creía vivir un futuro ya tangible en que Hispanoamérica sacudiría todas juntas las fatalidades que habían pesado sobre su entera historia²⁴.

Tiempo de deflación

La década de los setenta modificó esta situación. En términos políticos y culturales, los años sesenta habían sido los de la esperanza y la modernización, y la novelística alcanzó entonces como nunca antes —ni después— la legitimación universal a que aspiraba. En este sentido, símbolos de la percepción europea sobre la literatura latinoamericana fueron los premios Nobel a Miguel Ángel Asturias en 1967, así como a Pablo Neruda en 1973 y a Gabriel García Márquez en 1983. Es singular comprobar cómo las fechas que separan el premio a Neruda (año que fue también el de su muerte) y el de García Márquez cierran el arco de los años setenta, esta vez nefasto: las dictaduras sudamericanas en medio de una generalizada represión política en América Latina, al mismo tiempo que el cuantioso y asfixiante aumento de la deuda externa, con una sola apertura esperanzadora en medio de la deflación: la Revolución sandinista

²⁴ Halperín Donghi, Tulio. Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década de los sesenta. In: Rama, Ángel (ed.). *Más allá del "boom". Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981, pp. 144-65.

y la caída de Somoza en 1979. Los años ochenta confirmaron este descenso en la vida económica, política y cultural; se caracterizan por el asedio y el hostigamiento norteamericanos a Nicaragua, la presencia agresiva del neoconservadurismo en los Estados Unidos, la crisis económica en el continente y el traspaso de los “bienes” culturales surgidos en los años sesenta y setenta a España²⁵.

Los años sesenta dejaron sobre las dos siguientes décadas un legado fundamental, relacionado con el cambio en la función social del escritor, con una nueva definición de su papel como agente social, lo cual tendió a “solucionar” en el área latinoamericana una pregunta que ha perseguido siempre a escritores y lectores: ¿para qué sirve la literatura? Y al mismo tiempo pudo constituirse en el fundamento de un nuevo género, aparentemente un híbrido de literatura y periodismo: el *testimonio*. No significa esto que los años sesenta construyeran una sola y única imagen del escritor: las imágenes son varias y distintas y sin embargo resultan compatibles²⁶.

La apelación a la Revolución (como proyecto intelectual y como praxis) hizo del escritor latinoamericano, en algunos casos, algo más que un activista: lo hizo un revolucionario, conflictuado (o al fin

²⁵ Esta última observación merece explicarse. Aunque en una medida más pequeña que en los sesenta, de todos modos en los ochenta España pasó a ser el centro editorial casi exclusivo de los escritores más conocidos. Esto pudo ser beneficioso económicamente para los escritores, dada la recompensa de mayores regalías, pero no para los lectores, pues separó y alejó a los primeros de sus países de origen, dificultando su recepción por los altísimos precios de las ediciones españolas, y los contratos de exclusividad que por lo general acaban vetando las ofertas de ediciones nacionales. Entre otras muy escasas excepciones, y gracias al éxito asegurado de ventas de toda obra nueva, en el caso de García Márquez se ha establecido la edición simultánea de sus obras en cuatro países por lo menos (España, México, Colombia, Argentina). El ejemplo del escritor-editor es hoy también excepcional, pero vale la pena mencionar la participación de García Márquez en “La Oveja Negra” de Colombia como uno de sus socios, o las recientes “Ediciones del Chanchito” (emblema personal de Eduardo Galeano) en la reedición uruguaya de sus libros normalmente editados en México por Siglo XXI. De este modo, artesanalmente, algunos escritores que valoran el enlace con su lector lo mantienen y alimentan.

²⁶ Estas imágenes van del “narrador-intelectual” de A. Rama (*El boom en perspectiva*. In: —. *Más allá del “boom”*. *Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981; y en *La novela latinoamericana*. Panoramas 1920-1980. Bogotá: Colcultura, 1982) al “escritor superstar” de Jean Franco (cf. Franco, J. Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana de la época de la cultura de masas. In: —. *La cultura moderna en América Latina*. 2ª ed. México: Grijalbo, 1985).

aliviado) por la imagen de la *opción* tal como la emblemizó Che Guevara en *Relatos de la guerra revolucionaria*²⁷. En este sentido, el legado llega a nuestros días y encarna en el género testimonial, con libros como *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas, pasando por testimonios de prisión (*Tejas verdes* de Hernán Valdés; *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y E. Fernández Huidobro) o los ejemplos del periodismo de compromiso político (Rodolfo Walsh, Eduardo Galeano) que no por azar es asumido en estas tres últimas décadas por escritores que, más que alternar el periodismo y la literatura como discursos autónomos, los *funden* en una nueva forma narrativa.

El narrador-intelectual

Si las antes anotadas son algunas variantes de la imagen del escritor comprometido, hay otras más genéricas y atemperadas, que funcionan en la misma dirección. Ángel Rama percibió cómo en los años sesenta y setenta “el narrador-artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador-intelectual”, al mismo tiempo que —fenómeno no menos importante— se disolvieron

ciertas dicotomías tajantes que se habían constituido en lugares comunes de la vida literaria: así, la que oponía el escritor al crítico, visto a veces como el “enemigo”, o considerando que se trataba de oficios que no podían convivir en una misma persona y dañaban seriamente a la frescura del creador²⁸.

²⁷ Me refiero al episodio contado en “Alegría de Pío”: “Quizá esa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario. Tenía delante una mochila llena de medicamentos y una caja de balas, las dos eran mucho peso para transportarlas juntas; tomé la caja de balas, dejando la mochila para cruzar el claro que me separaba de las cañas” (Guevara, E. *Obra revolucionaria*. México: Era, 1967, p. 115).

²⁸ Rama, A. El boom en perspectiva, cit., pp. 281-2.

Mejor aún, Rama distinguió, en el retrato del escritor-intelectual de la época, cómo gracias a su formación cultural habían llegado creciente y seguramente a institucionalizar la “autonomía intelectual” (rasgo de su profesionalización, pero también de la función que imaginaron para sí mismos y comenzaron a cumplir), la asunción de un discurso crítico de interpretación social y un cierto protagonismo como “grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época”:

Por estas dotes tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas, como la cátedra universitaria o la conferencia pública, pero es aún más interesante ver cómo eso contribuyó a una suerte de autonomía intelectual. Fueron los primeros analistas de sus obras, pesquisaron la evolución que para ellos seguía el mundo contemporáneo, aspiraron a ser guías del movimiento intelectual. Fueron, sobre todo, teorizadores de la cultura, con similar pasión a la que habían puesto Sarmiento, González Prada o Vasconcelos en la misma tarea. Reanudaron, por lo tanto, una tradición latinoamericana, situándola dentro de los marcos de la modernidad de la que fueron obsesivos cultores. El ensayismo que se prevale del suntuoso patrocinio de Montaigne tuvo en ellos ejercitantes diestros, lo que junto a sugestivas proposiciones y a brillos literarios arrastró también la cuota de intuicionismo generalizador que justificó la desconfianza [hacia] los especialistas que trabajan en los niveles tecnificados del estudio actual. Pero raramente fue su intuición actuar como investigadores, sino más bien como intérpretes, grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época²⁹.

Este enfoque del análisis tiene importancia para el estudio de la historia intelectual de América Latina, pero también para lo que, más restrictamente, sería el estudio de la ficción, del estilo, los

²⁹ Id., *ibíd.*, p. 284.

temas, la actitud ideológica de la literatura. De ahí la posibilidad de pasar de la historia intelectual a la praxis literaria misma, dado que la “función” del escritor fue construyéndose y desarrollando a la vez y en pareja medida que sus obras. El ejemplo de Julio Cortázar puede resultar paradigmático en este sentido, porque en él se cruzaron las dos líneas —la sociopolítica y la estética—, como dos esferas autónomas que se buscaba fusionar en una (*Libro de Manuel*, 1973). El caso de Cortázar ha sido señalado por los críticos y también por el mismo escritor: partió del cultivo de un individualismo esteticista y llegó al encuentro con la dimensión colectiva (“Reunión”, “Apocalipsis de Solentiname”, amén de otros textos). En Cortázar se ilustra esta apertura de lo individual a lo social y colectivo, proceso que tuvo su centro y su clave en trabajos literarios tan importantes como “El perseguidor” y *Rayuela* (1963), y que finalmente, en los años de mayor dedicación al compromiso político latinoamericanista (pro Cuba desde los sesenta, pro Nicaragua en los setenta), le otorgó al escritor la legitimidad como interlocutor (“mediador”, en términos de Rama) de la problemática del continente. ¿Qué consecuencias tuvo ese proceso para la escritura? Muchas y evidentes. Una de ellas, paralela o consecuente con el proceso ideológico, es el descubrimiento de la pluralidad del habla, tras descubrir la pluralidad de los hablantes.

El ejemplo de Cortázar puede generalizarse y decirse que la novela hispanoamericana fue realmente “polifónica” desde los años sesenta. Por una parte, la literatura perdió el carácter “escrito”, que mantenía como una de sus características, a lo largo de las diversas épocas y movimientos; se hizo más flexible y coloquial, como si el *lenguaje* del autor y el habla de sus personajes se hubiesen fusionado al fin, con el rasero del habla popular. Este es un rasgo central de la ficción en los años sesenta, setenta y ochenta. En estas tres décadas, el lenguaje de la ficción se liberó del concepto académico de escritura literaria, se inspiró en cambio en las hablas populares del continente y ganó así en imagen de espontaneidad y frescura. Que no se trataba de una simple mimesis representacional, de un nuevo

realismo lingüístico o fonético, se confirma en el hecho de que esta “inspiración” popular no se quedó a nivel de lenguaje, fue total.

La novela buscó no solo el lenguaje y los recursos retóricos, sino también los temas y las actitudes ideológicas en el imaginario social popular. Se tendió así un lazo entre la escritura central, prestigiada de la literatura, y las expresiones culturales periféricas y sin prestigio, transformando a estas últimas en el catalizador de la nueva cultura “letrada”. Prácticamente no hubo aspectos censurados o autocensurados. Fueron empleados los mitos, los motivos y también los vehículos como el folletín, la radio, la televisión. Las historietas, en *Fantomás contra los vampiros multinacionales* (1975), de Cortázar, o *Batman en Chile* (1973), de Enrique Lihn; el cine popular en *La traición de Rita Hayworth* (1978), de Manuel Puig; la diva en *Zona sagrada* (1966), de Carlos Fuentes, o en *Queremos tanto a Glenda* (1980), de Cortázar; la radionovela en *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Vargas Llosa; el *show* musical en *Tres tristes tigres* (1964), de Guillermo Cabrera Infante; la novela *pulp* o policial (junto con el cine cómico) en *Oscuro, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, o en *Qué solos se quedan los muertos* (1986), de Mempo Giardinelli; la cultura *pop* norteamericana en *Charles Atlas también muere* (1976), de Sergio Ramírez, o en “El rugido de Tarzán”, cuento de *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), de Cristina Peri Rossi; el fútbol en *Tiempo al tiempo* (1984), de Isaac Goldemberg; el folletín en *La casa de los espíritus* (1982) y *Eva Luna* (1986), de Isabel Allende. El mejor ejemplo de transculturación artística de muchos —si no de todos— los elementos de la cultura popular siguió siendo la ficción de Gabriel García Márquez.

La novela hispanoamericana había pertenecido desde su origen a las clases medias —era expresión de la “ciudad letrada”—, pero con esa incorporación de lo popular se tendió el lazo de unión con las culturas marginales, las cuales han sido siempre mayoritarias aunque no hegemónicas en América Latina. Podría decirse que la labor de rescate, comunicación y “traducción” realizada por José María Arguedas respecto de la cultura quechua en sus espléndidas

novelas, los demás escritores hispanoamericanos buscaban cumplirla con la cultura popular del continente. Y esta operación, surgida lentamente en los sesenta, no se ha detenido hasta hoy. De tal modo, siendo uno entre muchos, sin pretensiones tutoriales, neutralizando en lo posible el “autoritarismo” de la escritura literaria, el escritor hispanoamericano pudo alcanzar legitimidad histórica como “mediador” o intérprete de su cultura.

El imaginario colectivo

Este encuentro con las raíces de lo popular es otro rasgo característico de la ficción hispanoamericana desde los sesenta. Otro es la búsqueda casi obsesiva de la historia, que ha sido tendencia creciente, en especial desde mediados de los años setenta. ¿A qué obedece este rasgo? ¿A una crisis de identidad y su consiguiente búsqueda de los orígenes? ¿A una nostalgia del pasado por profunda insatisfacción con el presente? ¿O es una crisis radical de la “historia oficial”, que a su vez representa al poder de los sectores dominantes, de los “conquistadores”? ¿Responde a una investigación simbólica del “imaginario colectivo” sobre los motivos que han frustrado los proyectos nacionales y el proyecto de América Latina? ¿O bien a una crisis interna de la historia, del concepto de historia, de nuestra percepción del tiempo propio? Este rasgo de la ficción hispanoamericana abre muchos interrogantes y es probable que las respuestas se encuentren en el cruce de las preguntas mismas. Dejando de lado la noción ingenua de que los problemas culturales pueden plantearse en términos inequívocos y solucionarse con respuestas igualmente unívocas, al menos podría aceptarse la hipótesis de que la insistencia de la ficción en la historia acabó por producir un discurso en que la ficción y el espíritu documental positivista, contrarios en apariencia, se fusionaron para lograr un resultado peculiar, diferente, original y atractivo.

Esta obsesión con la historia no dio como resultado, por cierto,

la “novela histórica”, al menos en su forma clásica que Lukács estudió en autores como Scott, y que en la literatura hispanoamericana del 900 había producido escasos ejemplos, como las novelas de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921). Esta vez, en la ficción de los años setenta y ochenta, el discurso literario alteró profundamente al histórico, lo “reprodujo”, lo parodió, y al modificarlo intencionalmente pareció querer destruirlo o producir sobre él un nuevo discurso corrosivo. En esta actitud de la ficción caben las “novelas del dictador”, desde la que se centra en el personaje concreto del Dr. Francia (*Yo el Supremo*, 1974, de Roa Bastos), hasta las que son síntesis de modelos históricos diversos (*El otoño del patriarca*, 1975, de García Márquez, y *El recurso del método*, 1974, de Alejo Carpentier), y también libros como el de Miguel Otero Silva centrado en *Lope de Aguirre* (1982), al igual que *Daimón* (1978) de Abel Posse, el de Gabriel García Márquez centrado en Bolívar (*El general en su laberinto*, 1989), las novelas del motivo de la conquista, la colonia y el siglo XIX, como *El entenado* (1983) de Juan José Saer, o la que recrea singularmente a Carlota durante el período imperial francés en México, *Noticias del Imperio* (1988) de Fernando del Paso. Un mismo impulso meta-historiográfico impulsó a Carlos Fuentes hacia *Terra nostra* (1975).

Cuando el pasado histórico referencial se acerca peligrosamente a convertirse en presente, persiste la mirada historicista, incluso el ademán paródico, pero la inmediatez del período implica mucho más al lector: intenta involucrarlo sin dejarle vías de escape. La pregunta que inicia *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa —“¿En qué momento se había jodido el Perú?”—, así como la proyección futurista de Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* (1988), hacen de estas dos novelas buenos ejemplos de una preocupación individual que se asume como preocupación nacional, política y colectiva a través del imaginario novelístico, proceso que convierte a sus autores en “mediadores” de su época.

Otro ejemplo, entre los mejores, más ligero y humorístico lo dio el mexicano Jorge Ibargüengoitia en libros como *Los relámpa-*

gos de agosto (1967) y en *El atentado* (1978), por lo inesperado de su propuesta. Hacia los años sesenta, si bien en México la tensión testimonial-documentalista de la novela de la Revolución había dejado paso a otras modalidades expresivas, otros estilos y preocupaciones temáticas, la Revolución continuaba siendo uno de los grandes mitos intocables del imaginario colectivo y la sensibilidad popular, no solo al nivel de la “historia oficial”.

Si el gesto de Ibargüengoitia fue desacralizador, pudo serlo gracias al humor de la parodia que conquistó de inmediato a sus lectores, y porque esos lectores sintieron que no se hería centralmente el mito revolucionario como tal, sino que se hacía escarnio de los testimonios autocelebratorios de los vetustos acartonados “generales”, que medraban del presupuesto y la memoria de la Revolución, en olvido del pueblo que había sido su principal pero desheredado protagonista³⁰.

Esta variante del discurso meta-historiográfico, originado en los años sesenta en el Norte, encontró aguda continuación en el Sur, con novelistas de filosa mirada política e infatigable espíritu paródico. Las dos épocas del peronismo en Argentina le dieron espléndido material a *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez, a *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad* (1981), de Mario Szychman, o a varias novelas de Osvaldo Soriano: *No habrá más penas ni olvido* (1979), *Cuarteles de invierno* (1981), etc. En esta nueva literatura de los años ochenta puede advertirse cómo algunos novelistas han asumido una función estético-social precisa, heredera pero al mismo tiempo diferente del “compromiso” político de los años sesenta: ahora su proyecto consiste en revisar los mitos del imaginario social y devolverlos a la sociedad de la manera más brillante a su alcance, es decir, subvertidos por la parodia, envueltos para regalo en el celofán carnavalesco.

³⁰ Probablemente la desmitificación de la Revolución mexicana llegó a cuestras de la sangrienta represión antiestudiantil de 1968. Al menos desde entonces nada pudo volver a justificar el carácter revolucionario que se atribuye el Estado.

La década infame

Es importante advertir cómo sobre este discurso novelesco se estableció una de las claras diferencias entre la literatura de los años sesenta y la actual. Las circunstancias socio-históricas cambiaron en estas tres décadas, y los años ochenta se asomaron, como señalé antes, a un período de desesperanza. Los “años del banquete” de la novela hispanoamericana pasaron entonces, aunque algunos hubiesen pretendido decretar su defunción en los inicios mismos de los años setenta. La “muerte de la novela” es a la vez un gesto ideológico y una predicción incumplida. Lo que en cambio empezó a desvanecerse, hasta entrar en la década sombría de los ochenta, fue el fervor que acompañó al rápido crecimiento de un mercado-lector y a las posibilidades (la utopía, el cielo con las manos) de la modernización —léase la emancipación— de América Latina. Esta fue una dolorosa *nueva realidad*, que entre varias otras cosas sacudió la propia vida de los lectores y por ende se tuvo que volver a establecer un nuevo “contrato de lectura”. Por “nuevo contrato” entiendo una serie de protocolos nuevos, cuya diferencia con el pasado inmediato fue temática y estilística a la vez, y que debió ante todo adecuar su tono a los nuevos tiempos que corrían: tiempos de dictaduras y de exilio, tiempos de la deuda externa con su estrangulación de las economías nacionales y —no menos grave— su indefinida postergación de la emancipación —léase la modernidad— latinoamericana.

La Revolución fue palideciendo (sin desaparecer) en el imaginario social de los años ochenta, y el primer plano que ocupaba lo tomó con fuerza y brillo otra arma popular para la subversión social: la parodia. Parodia de la historia oficial, de los discursos políticos, de las clases hegemónicas, de la cultura *pop*, de la visión burguesa del mundo, y parodia de la literatura. Pero siempre parodia contra el discurso autoritario establecido.

La parodia, el meta-historicismo literario, la intertextualidad, así como muchos otros rasgos que hoy parecen caracterizar a la ficción latinoamericana de los años ochenta forman parte de ese nuevo

“contrato” de lectura y, singularmente, pese a los cambios de la misma ficción desde los años sesenta, responden a la actitud de la apertura progresiva del discurso literario del individualismo al encuentro con el sujeto colectivo. Uno de los grandes elementos de originalidad de la ficción latinoamericana —como vimos antes— ha sido hacer coincidir al lector con el personaje a través del lenguaje. Esta comunidad del habla hizo posible una mejor comunicación entre novela y lectores, pero estos últimos encontraron también en la novela una eficaz y legítima representación de sus preocupaciones y angustias colectivas, de sus contradicciones y aspiraciones, en fin, de todos los mitos de su imaginario social. Cuando al frenesí de la fiesta sucedió el dolor de la represión y el exilio, la ficción encontró una nueva perspectiva igualmente social y colectiva: la mirada “cómplice” de la parodia. La ficción en los años ochenta necesita al lector, sin cuya participación la intención paródica no tendría eco, resonancia ni sentido; es, pues, una ficción que ha mantenido la misma base popular de antes, pero con nuevos recursos, y que se ha popularizado más en la medida en que ha ido perdiendo los gestos extremos de experimentalismo que en algunas instancias —de la obra de Vargas Llosa, Fuentes, Lezama, Sarduy y Nestor Sánchez, por ejemplo— peligrosaron convertirse en manierismo, en pirotecnia verbal.

En términos generales, la ficción desde los años sesenta hasta los ochenta planteó y produjo cambios importantes. Mencionaré tres, en resumen. Uno fue la recuperación de la antigua fruición del contar —correspondida en el *placer* de la lectura—, e inspirándose en esto, como en tantas cosas, dije antes, en la tradición oral que tan malamente hemos llamado folclore, pero especialmente en muchos recursos inexplorados de lo popular. Esto resultó palmario a nivel del lenguaje. En este aspecto, hasta los años sesenta la narrativa hispanoamericana no había podido independizarse tanto o con tanta fuerza de los modelos ibéricos. Al conseguirlo finalmente pudo justificar el juicio sobre la “madurez”³¹, ya que la novela se sintió libre de experimentar y buscarse —equivocándose muchas

³¹ Cf. Fernández Moreno, op. cit.

veces—, de elegir por sí misma sus modelos y (lo que es más importante) de convertirse al fin en modelo de sí misma y hasta para Europa y Estados Unidos.

El segundo rasgo vino junto con la renovación del lenguaje narrativo (que a algunos los llevó, con demasiado entusiasmo, a definir a la latinoamericana como “novela del lenguaje”), pues este incluyó el *humor*, en variadas formas y grados, y un énfasis en la citación intertextual que intensificaba, entre otras cosas, el sentimiento de comunidad verbal, de universo lingüístico colectivo y al fin asumido creativamente. Como pocas veces antes, la ficción de los sesenta se encontró citándose y refiriéndose mutuamente, a veces hasta el exceso. Muchas de las mejores novelas aparecidas en estas tres décadas han sido, de esta manera, también el espejo, el espacio de registro y la prueba del sentimiento de grupo, con una comunidad de visión del mundo y de estética. Pocas veces en el siglo XX se han explorado tanto las posibilidades de la imaginación, ya fuera en las historias y los personajes (García Márquez o Monterroso), como en el lenguaje (Cortázar, Britto García) o en la estructura (Vargas Llosa, Fuentes, Leñero, Del Paso). El humor y el sabroso dominio del lenguaje impregna toda la obra de Cortázar, y también la de Alfredo Bryce Echenique, la de Cristina Peri Rossi. Vargas Llosa y Fuentes intentaron el humor repetidamente y si no tuvieron el éxito de otros, al menos su esfuerzo consignó la existencia de esa preocupación, o de su necesidad.

En términos culturales, la relación con el lector (nuevo “contrato”) y hasta la creación misma de un nuevo público le dio a la ficción de estas tres décadas una identidad latinoamericana que no poseía. Este es el tercer aspecto por señalar. Si bien una de las preocupaciones de la literatura latinoamericana en los años sesenta había sido internacionalizarse y legitimarse como universal, pues prácticamente no se la leía fuera del continente, hay que decir que tampoco se la leía en América Latina misma. Esa literatura había vivido por años el estigma del escaso aprecio propio. Aunque existieran innegables valores literarios en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, su relación con los lectores jamás fue sustancial ni duradera. A partir de los años sesenta, la literatura latinoamericana

comenzó a proporcionar paradigmas y modelos, y de una cultura cuyos productores y destinatarios miraban hacia Europa y Estados Unidos pasó a ser una cultura que se encontró con los ojos puestos en sí misma. Aunque en los ochenta la intensidad de esta atención ha disminuido, el fenómeno demostró de todos modos permanencia. La ficción latinoamericana llegó para quedarse.

Finalmente, entre los aspectos en que esta literatura ha sido insuficiente, el mayor tiene que ver con la presencia de la mujer. O, mejor dicho, con su ausencia. Si la ficción es uno de los espacios privilegiados, el humus de los mitos del imaginario social, llama la atención esa omisión notoria. No se trata, claro, de reclamar la activación de un feminismo como el que surgió durante estas mismas tres décadas en los países del capitalismo avanzado y que hoy tiene allí inequívoco predicamento. No se trata solo de proponer un cambio de paradigmas de los cuales la sociedad en su totalidad es responsable (no solo su literatura). Pero es preciso indicarlo como un elemento importante y perturbador de la cultura letrada, para mostrar el proceso de cambio pero también el de quietismo o retroceso a lo largo de todo este tiempo de renovación. En todo caso, esa insuficiencia podría leerse como el freno junto al impulso, el ánimo conservador en la balanza progresista, el elemento arcaico de la modernidad.

Por una parte, las escritoras no han conseguido una proyección social, intelectual y crítica como la que lograron en la misma época los escritores. Ni han podido expresar una visión del mundo y una problemática específica. Salvo ejemplos excepcionales y muy recientes, como el de Isabel Allende en los años ochenta, la escritura producida por mujeres ha sido considerada periférica y complementaria aun cuando, como en el ejemplo de Victoria Ocampo y *Sur*, manejara órganos de poder cultural³². Por consiguiente, tampoco su presencia (y su perspectiva genérica) dentro del universo imaginario de la ficción de los años sesenta a ochenta ha tenido particular

³² Aunque dirigida por una mujer, *Sur* nunca planteó la problemática de la escritura femenina, ni siquiera como hipótesis.

fortuna. La ficción estableció paradigmas estéticos y valores morales, conflictos psicológicos y problemáticas sociales que acaso le sean ajenos por estrechamente masculinos; son aquellos con los que convive, pero que por cierto no surgieron de su propia experiencia, de su percepción del mundo, de su imaginario, ni de sus necesidades concretas, que han carecido del espacio para expresarse. La cultura latinoamericana se ha estructurado en un orden patriarcal desde sus orígenes, expresión y reflejo del orden social y de los modos como la sociedad se imagina a sí misma, reproduciendo sus valores. Por ende, no resultan extrañas las consecuencias señaladas en este sentido. En este contexto, hay que señalar que durante esta última década comenzó lentamente a crearse una conciencia de cambio cultural al respecto, así como una práctica intelectual específica³³.

Abierta al futuro, en una etapa de reflexión, conflictos y revisiones ideológicas (como la que acabo de señalar arriba), con una rica experiencia que abarca todo este siglo y ante todo la extraordinaria segunda mitad, la ficción latinoamericana funciona y crece sobre un suelo más firme y seguro. Se acerca a un nuevo siglo debilitado o desaparecido el estigma de percibirse inferior y periférica y, al mismo tiempo, sin la exaltación embriagante y engañosa de la celebración. Puede ahora dialogar con otras literaturas del mundo, advertir cómo esas otras literaturas “centrales” emplean sus paradigmas y los imitan. Pero ante todo creo que está en paz y a tono con su lector. Mientras las vanguardias de los años veinte y treinta vivieron provocando y desafiando a sus receptores, esta nueva vanguardia se propuso leer los signos del imaginario social y construir su mitología sobre ellos. De ahí la actitud de respuesta tan significativa del lector, quien al fin puede sentir que tiene una literatura propia. Es decir, un código ricamente flexible donde —y por cuya mediación— puede explorar y expresar su modo de ser, su modernidad.

³³ Uno de los retratos más perceptivos de la situación de la mujer intelectual en América Latina aparece implicado en el análisis que hizo Josefina Ludmer de la “Respuesta a sor Filotea” por Sor Juana (cf. Ludmer, Josefina. *Tretas del débil*. In: González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (coord.). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-54).

Bibliografía

- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.
- Castro-Klaren, Sara. La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina. In: González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (coord.). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, pp. 26-47.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Franco, Jean. Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años sesenta. In: —. *La cultura moderna en América Latina*. 2. ed. México: Grijalbo, 1985, pp. 335-57.
- Halperín Donghi, Tulio. Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta. In: Rama, Ángel (ed.). *Más allá del "boom". Literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981, pp. 144-65.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1983.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El "boom" de la novela latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Rosenblat, Ángel. El *boom* de la novela hispanoamericana. In: —. *Sentido mágico de la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1977, pp. 98-219.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.

LA “NUEVA” NOVELA HISPANOAMERICANA: RUPTURA Y “NUEVA” TRADICIÓN

Saúl Sosnowski

Argentina. Fundador y director de la revista de literatura *Hispané-rica*. Dirige el Departamento de Español y Portugués y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland. Obras principales: *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*; *Borges y la cábala*; *La búsqueda del verbo*; *La orilla inminente*; *Escritores judíos argentinos*.



Ningún otro momento en la historia literaria hispanoamericana ha generado un aluvión de textos críticos similar al producido por la narrativa de las últimas décadas. Al margen de la extraordinaria constelación de obras que justifica ampliamente tal atención, varios factores extraliterarios han contribuido a este fenómeno. Entre ellos cabe señalar el sensible crecimiento del público lector, la mercadotecnia que involucra a las editoriales y a los propios autores como figuras estelares para la promoción de sus obras, al igual que la proliferación de programas académicos y la injerencia de un sofisticado periodismo cultural. Por sobre todo otro factor, sin embargo, corresponde puntualizar la conjunción de hechos políticos que han alterado la historia americana —la Revolución Cubana, la aplastante ola dictatorial que uniformó las regiones del sur— con el surgimiento de textos que imponen una

detenida reflexión y una ineludible revisión del canon literario¹.

El impacto directo del clima político sobre las letras ha sido decisivo. El término “crisis”, que podría describir momentos de cada década de este siglo, surgió en los años sesenta como definición de un estado de vida. Ante prácticas, esquemas y utopías revolucionarias, era ineludible una alta y explícita ideologización del campo literario. Este era uno de los escenarios visibles para dirimir el poder de transformación de la literatura y, a través de ella, tanto del escritor como de sus lectores; es decir, de toda la sociedad. Este dato alude a un nuevo pacto en las relaciones que se urden en torno a los textos. Eran años en que el derecho a residir fuera de América Latina era tema de debate —como si una tierra santificara y la otra promoviera contagios de primer mundo—, años de mesas redondas sobre la función social y el compromiso del novelista; eran años de minuciosas elaboraciones en torno al poder y la responsabilidad de la palabra, de lecturas particularmente apasionadas, de polémicas cuyos ecos aún no se han desvanecido². También eran los años en que algunos escritores contribuían a la organización del espacio crítico con una guía “autor-izada”. Si Morelli se planteaba los interrogantes existenciales y literarios de una época desde los capítulos prescindibles de *Rayuela*, Fuentes orquestaba la comprensión de fenómenos inéditos con *La nueva novela hispanoamericana*³. De este

¹ Cf. Rama, Ángel (ed.). *Más allá del “boom”. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981. Sobre este tema son de especial interés los textos de David Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”; Ángel Rama, “El boom en perspectiva”; y Tulio Halperín Donghi, “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”.

² Son conocidos los intercambios de opiniones en Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (México: Siglo XXI, 1970); Ángel Rama y Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela* (Buenos Aires/Montevideo: Corregidor/Marcha, 1973); y los planteos de Cortázar y José María Arguedas.

³ De *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963) ver en este sentido los “capítulos prescindibles”: 62, 71, 73, 79, 95, 99, 112, 145. En momentos en que la crítica buscaba un instrumental apropiado para dar cuenta de esta literatura, las propuestas de Fuentes en *Nueva narrativa hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969) sirvieron de brújula condicionada para numerosas aproximaciones académicas. Su *Cervantes o la crítica de la lectura* (México: Joaquín Mortiz, 1976) cumplió una función análoga para *Terra nostra*. Textos como *Historia secreta de una novela* (Barcelona: Tusquets, 1971), de Vargas Llosa, a propósito de *La casa verde*, también

modo se capacitaba al lector para que pasara del deleite ante “lo tradicional” a una mayor comprensión de la novedad y a ser cómplice de los interrogantes. Eran —siguen siendo— los días en que la política convocaba alianzas solidarias y desavenencias, proclamas y distanciamientos. El caso paradigmático de Mario Vargas Llosa ilustra el recorrido que va de simpatías y adhesiones socialistas a la plataforma conservadora de su candidatura presidencial⁴. Eran años en que las citas y la imagen del Che aparecían en pintadas políticas, pero también en mercancías. Un nostálgico musitaba recientemente: los tiempos en que solo se hablaba de “revolución” ya son parte del pasado; hoy solo se invoca a la “democracia”.

Habiéndose apaciguado la impetuosidad juvenil de la novedad, el placer que acompañaba todo paradigma de experimentación y la fe en la aptitud para perfeccionar algunas realidades (y no pocas esperanzas), es posible observar la decantación de numerosas páginas. Un balance preliminar permite revisar qué ha sobrevivido de tanta fogosidad política y fe literaria y ver cuántas páginas aún toleran el paso de las letras y los años.

Junto a estas consideraciones también nos atañe plantear hasta qué punto es posible verificar el momento preciso en que nace y acaba una nueva tendencia literaria y precisar sus líneas de fuerza⁵. La crítica literaria tiene a su cargo, por cierto, el trazado que hilvana las obras y las incorpora a un diseño histórico, es decir, la construcción del *corpus* mismo de la literatura. Así se pueden señalar las fechas de edición de *Facundo* (1845) o de *Azul...* (1888), por ejemplo,

son útiles para frecuentar la cocina del escritor una vez que sus dependencias pasaron a ser motivo de atracción para un creciente sector del público. Una mirada interior, en José Donoso, *Historia personal del boom* (Barcelona: Anagrama, 1972).

⁴ Sobre el “Caso Padilla”, crucial para comprender una etapa fundamental en la historia de la Revolución Cubana y para analizar las tensiones en torno a las relaciones de este elenco de escritores con la política, ver: *Libre*, París, 1, pp. 95-145, 1971.

⁵ Un ejemplo de las discusiones en torno a la nueva narrativa, en Ivan A. Schulman, Manuel Pedro González, Juan Loveluck y Fernando Alegría, *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica/Tezontle, 1967).

como instancias de cambio. A una distancia de más de dos décadas, consideramos que para la novela contemporánea *Rayuela* (1963) y *Cien años de soledad* (1967) corresponden a esa categoría definitoria en que los epígonos apuntan logros e inauguran opciones para sus innumerables lectores⁶.

Sin que sus autores pertenecieran a una misma generación y sin haberse constituido como movimiento literario, las obras de un selecto grupo de autores han sido aglutinadas bajo la imprecisa y, a la vez, perdurable etiqueta de “nueva narrativa hispanoamericana”. Existía entre ellos, y eventualmente en círculos más amplios, un sentido de cohesión que toleraba diversos grados de complicidad. La inter e intra-textualidad, el puente montado sobre la transcripción de citas, o el guiño sutil y humorístico ante personajes y situaciones ya reconocidos subrayaban la existencia de esa complicidad que a través de obras capitales había logrado conformar una etapa significativa de la tradición literaria americana. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa —a los que generalmente se suma una quinta y fluctuante figura— han

⁶ Los sesenta son años de plenitud narrativa. Hasta 1967, fecha de publicación de *Cien años de soledad*, se editan, entre otras, las siguientes novelas: *Los premios*, de Cortázar, en 1960; *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, y *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, en 1961; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, en 1962; *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, *Mulata de tal*, de Miguel Ángel Asturias, y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, en 1963; *Todas las sangres*, de José María Arguedas, y *Juntacadáveres*, de Onetti, en 1964; *La casa verde*, de Vargas Llosa, y *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, en 1965; *Paradiso*, de José Lezama Lima, *Este domingo*, de José Donoso, y *José Trigo*, de Fernando del Paso, en 1966; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel* y *Zona sagrada*, de Fuentes, en 1967. Esta misma nómina es un llamado de atención sobre el número reducido de escritoras incorporadas a este primer reconocimiento, fenómeno que ha sido atendido por la crítica con mayor eficacia en los años siguientes a este período en obras como: Araújo, Helena. *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989); Franco, Jean. *Plotting women: gender and representation in Mexico* (Nueva York: Columbia University Press, 1989); González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (comp.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (San Juan: Huracán, 1984).

sido circunscriptos al más ceñido club del *boom*⁷. Sus obras mayores han cuestionado el lugar que el ser ocupa en un mundo sometido a drásticas transformaciones sin dejar de responder, a la vez, a la configuración propia de sus respectivas zonas culturales. Y ese cuestionamiento fue logrado rechazando convenciones literarias; ejerciendo una crítica constante de la representación; interpelando toda realidad en todo plano discursivo; cultivando aperturas y múltiples narradores, monólogos interiores, ambigüedades y plurales puntos de vista y significados; e interrogando los límites mismos de la expresión literaria. Junto a la producción de otros autores, sus obras lograron incomodar y, siquiera en parte, interpelar toda proclama que explícita o implícitamente asumía el sentido de que la verdad residía en la versión oficial de una historia que las capas medias o “la gran costumbre” habían hecho suyas. Conscientes de la “diferencia” y de la “novedad” como valores literarios, los textos mejor logrados portan una revisión histórica que también comprende la tradición literaria.

A partir de los años cuarenta —la publicación de *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti podría servir como línea demarcatoria para la narrativa— se considera que el paradigma del realismo ha entrado en una profunda crisis. El orden político que se resquebraja en Europa y la guerra que entre otras cosas también suspende la función de un ineludible faro cultural también repercute en búsquedas incesantes y en la experimentación como doctrina de una renovada modernidad. La necesidad de hallar algo nuevo, menos maculado

⁷ Cf. Rodríguez Monegal, Emir. *El “boom” de la novela latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1972. El popularísimo *Los nuestros*, de Luis Harss (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), reúne a Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. En un libro titulado precisamente *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra, 1981), Donald Shaw propone un “boom I” con Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa; un “boom II” con Rulfo, Roa Bastos, Donoso, Lezama Lima y Cabrera Infante, y un “boom junior” integrado por Del Paso, Sáinz, Elizondo, Sarduy, Arenas, Garmendia, González León, Congrains Martín, Bryce Echenique, Viñas, Puig, Néstor Sánchez y Edwards. En *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), John S. Brushwood considera como años capitales para este período los correspondientes a la publicación de *Pedro Páramo* (1955), *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967) y *El recurso del método* (1974).

por la catástrofe, y capaz de dar cuenta de otro orden, contribuye centralmente a un ansia de innovación. En este sentido, innovar será también enfrentarse a otra percepción de lo verosímil. Será, asimismo, rechazar la existencia *a priori* de la perfección ya que el acto mismo de nombrar, que metafóricamente convoca el poder adánico del hombre, también define la imperfección y lo inacabado de todo lo sujeto a un nombre. Por lo tanto, los afanes totalizadores de numerosas empresas literarias de décadas recientes podrían ser vistos no ya como propuestas para cubrir toda faceta de lo real sino, más bien, como intentos por denunciar la imposibilidad de obtenerlo.

Este designio, con el que ya se habían enfrentado en décadas anteriores algunos proyectos de la vanguardia poética, se fundamentaba en obras que aisladamente habían comenzado a proponer aquello que será norma a partir de mediados de este siglo. Borges ha recordado para siempre que los precursores emergen como resultado de una obra que repercute hacia el pasado⁸. La novela hispanoamericana producida a partir de la década del cincuenta, aquella identificada como “nueva narrativa” y, en un régimen más ceñido, con el momento de eclosión del *boom* en los años sesenta, remite a las obras de autores que se definieron por su destreza para interpelar todo estatuto de realidad, por su anticipatoria marginalidad y por su reconocimiento como autores para iniciados. A esta categoría pertenecen Macedonio Fernández y Felisberto Hernández; Pablo Palacio y Juan Emar; Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Juan Carlos Onetti.

Estos nombres sugieren claras opciones literarias. Sin menoscabar múltiples matices, no es desmesurado ver dos propuestas definidas que no siempre resultaron antagónicas. Por un lado, la que planteó desde la continuidad de una tradición crítica una revisión de las letras modernas y que acusó, siquiera parcialmente, el impacto de

⁸ Borges, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: —. Otras inquisiciones. Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 145-8. En la p. 148 dice: “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”.

la modernidad narrativa. Por otro, aquélla que se pronunció rotundamente por arduos experimentos narrativos nucleados en modalidades similares de otras escrituras. Sería reduccionista sostener el trazado de una oposición fundamental entre “escritura” y “realismo crítico” cuando aun estos mismos términos apuntan a un vasto y multiforme abanico literario⁹. Pero, por otro lado, el manejo de esta terminología insinúa que el pronunciado énfasis en la experimentación narrativa sirvió para deslindar prácticas literarias y para proponer “lo moderno” frente a “lo tradicional”. La adopción de nuevos recursos narrativos también toleraba la incorporación de versiones más flexibles del tiempo y del espacio como alternativas a una cotidianeidad aplastante. La historia se elastizaba con la intervención del mito; el paso del tiempo se hacía menos penoso y aun más tolerable con la circularidad y con las claves que daban acceso a otras dimensiones.

La capacidad de abandonar lo heredado, un sentimiento de total liberación que se deslizaba por la lengua, la revolución, el sexo, la droga, la música y la adhesión de un público cada vez más amplio iban compaginando el acceso a lo que muchos entusiastas consideraban una utopía literaria. En la página se desplegaba la imaginación que re-inventaba mundos; también el juego gratuito que llamaba la atención sobre el ingenio y sobre las percederas construcciones de papel. Si algunos textos postulaban el universo, otros sólo expresaban la simple pero ponderada felicidad de “jugar a las palabras”.

Que el aleph aún sea propiedad de un triste versificador podría explicar por qué la obra de narradores que anunciaron la conquista final del universo en (y a través de) sus textos no ha excedido el tamaño de su esperanza. Ante profundos cambios históricos y ante el desarrollo narrativo de las últimas décadas, la tan codiciada “novela del lenguaje” es un testimonio elocuente de proyectos valiosos pero relativamente truncos; también de anuncios para otro porvenir. Si por un lado lograron centrar la atención en el malabarismo de la

⁹ Cf. el caso mexicano en Margo Glantz, *Onda y escritura en México* (México: Siglo XXI, 1971) y su “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” (*Texto crítico*, Xalapa, v. 2, N° 5, pp. 88-102, 1976).

lengua, textos como los de Néstor Sánchez¹⁰ también cifraron el agotamiento de una vía experimental. No hay buena intención que haya logrado un proyecto totalizador ni que haya abarcado en sucesivas y parciales fórmulas lo que aún desde la historia algunos perciben como la magia contradictoria del mundo americano¹¹. Que los lectores le confieran a ciertos textos la calidad de aleph es un indicio de que páginas recientes han merecido ser leídas como clásicas —o tan siquiera como reveladoras de un mundo que ansiaba ser representador. Sugieren, además, que el nuevo público requiere letras que plasmen las innumerables realidades de su mundo.

A veinte años de su publicación, un aviso publicitario ofrecía *Cien años de soledad* como “La gran novela que identificó a Latinoamérica”. La frase, con un claro propósito de exportación, sugiere la identificación hacia afuera. Lo más importante, sin embargo, y es lo que pareciera quedar para otros mensajes, es el hecho que para muchos lectores la novela de García Márquez sigue siendo la novela “en la que se identificó Latinoamérica”. En esta doble acepción, creo, está centrada la dinámica de la narrativa reciente, tanto la posibilidad del auto(re)conocimiento continental de los latinoamericanos como su reconocimiento internacional. Esta se obtiene en momentos en que América Latina se enfrentaba con verdaderas alternativas históricas, precisamente cuando le volvía a ofrecer al viejo espacio hegemónico una visión de mundo y una dimensión imaginaria que ampliaban sensiblemente los códigos culturales que atraviesan al lector occidental.

Para Europa, la novedad no ha dejado de ser la señal de identidad de “*su* Nuevo Mundo”. El mundo americano ha deslumbrado desde que se instaló para siempre en la mirada de Colón. Los cronistas debieron apelar a la maravilla literaria para describir lo que se extendía

¹⁰ Sánchez, Néstor. 62. *Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968 —línea explorada exhaustivamente por Néstor Sánchez en *Cómico de la lengua* (Barcelona: Seix Barral, 1973).

¹¹ Cf. Sarduy, Severo. El barroco y el neobarroco. In: Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1972, pp. 167-84; *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974; y sus ensayos de crítica *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

más allá de un horizonte palpable o hijo de la fe. Ese carácter de deslumbramiento, que se ha mantenido constante hasta nuestros días, subraya lo inédito y lo sorprendente como signo de estas tierras y de su materia artística. Esta es una de las razones que permite comprender la presencia de una fuerte corriente regionalista y el recurso a escenarios desafiantes aun cuando la geografía física parecería estar supeditada a la zona de lo “puramente experimental”.

Esta situación sugiere que si bien la apropiación de lo americano adquirió un nuevo impulso dentro de la región, resulta igualmente cierto que la nueva narrativa, aun la que está centralmente instalada en el referente americano, no está exenta de fuertes vínculos con el sistema literario occidental. En este sentido, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos constituye un ejemplo medular. Novela monumental, su lectura sostiene una ineludible identidad paraguaya y latinoamericana; también alude (quizá su ser “monumental” así lo defina) a la más vasta patria de las lenguas compartidas a través de las culturas y los océanos. Y es precisamente la corporización experimental que recorre una veta de esas culturas lo que también hace accesible el rescate de la oralidad. Es decir, desde la escritura, desde la exaltada experimentación escrituraria se recupera la tradición oral guaraní como acto de resistencia a la versión cultural impuesta por el conquistador.

Uno de los rasgos de la narrativa que nos ocupa ha sido su (auto)percepción como empresa de conquista de la realidad. Ante el ímpetu del redescubrimiento, nada podría frenar el embate de sus propias fuerzas. Más que lo americano —empresa meramente descriptiva de las narraciones que serían abandonadas en un galope sostenido— lo imprescindible era reducir “La Realidad” a lo propio, a la comodidad solariega de un patio interior. Era, en fin, tomar posesión de los tropos que habían sido frecuentados en las metrópolis occidentales universalizándolos desde su americanismo. Como toda otra empresa, también ésta tenía un costo declarado: se compartía con el mundo el imaginario americano, que supliría ausencias y detritos, a cambio de tecnología.

Según Ángel Rama —en un ensayo cuyo mismo título, “La tecnificación narrativa”, registra una clara correspondencia entre el nuevo lenguaje narrativo y su “homólogo” crítico, y la era tecnológica— la acrecentada complejidad, tensiones y conflictos de la nueva sociedad latinoamericana aparecen en la nueva narrativa como signo...

...que se traduce en una pluralidad de estéticas que compiten entre sí. [...]. La cosmovisión realista y la fantástica, la atención referencial a la historia y su negación, el manejo de la lengua culta y la recuperación del habla popular, la expresividad existencial y la impasibilidad objetivante, esos opuestos convivirán dentro del movimiento en variadísimas dosificaciones, por lo cual singularizan parcialidades.

Toda esta estructura, agrega, funciona entre los polos opuestos que se hallan en América Latina desde sus orígenes:

...el internacionalista, que registra las sucesivas pulsiones externas que se distinguen por su variabilidad, y el nacionalista, que capitaliza las fuerzas integradoras y las tradiciones, ya autóctonas, ya acriolladas de larga data¹².

Al margen de evidentes variaciones que responden a características de las respectivas zonas culturales y a los polos señalados por Rama, cabe considerar lo siguiente. Si, por un lado, lo transnacional, en un eje que atravesaba el Atlántico Norte desde Europa hacia los Estados Unidos, fascinaba por sus avances técnicos (y tecnológicos) y por el vasto alcance de sus medios de comunicación, ante la ineludible necesidad de ver el mundo desde lo americano, surgía ese incómodo cosquilleo que confirmaba la fascinación de la mentira o, tan siquiera, de lo extraño. Ya ese cosquilleo ratificaba

¹² Rama, Ángel. La tecnificación narrativa. In: —. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura, 1982, p. 295.

una íntima pertenencia a los orígenes que es, precisamente, la que permite atravesar las fronteras y construir el espacio de la memoria en todo territorio fértil.

Este último elemento resulta particularmente útil para considerar expresiones literarias de grupos étnicos minoritarios, como así también para reflexionar en torno a textos producidos en los exilios más recientes y considerar su imbricación en las respectivas literaturas nacionales. No está de más recordar que una extensa franja de la nueva narrativa ha sido producida fuera de Latinoamérica, si bien inicialmente bajo tensiones menos dramáticas que las ocasionadas por las dictaduras militares. En cuanto a estos últimos casos, y en un arco que también se extiende hacia múltiples pertenencias y exilios, considero igualmente significativo que el acto mismo de escribir en el exilio porta el deseo de recuperar el territorio abandonado y alterado por la historia y por las ausencias. Este deseo es matizado por el anhelo de reordenar el territorio originario, anhelo supeditado, por cierto, a pautas ideológicas. Por ello, no toda nostalgia evoca espacios utópicos o calles rendidas en el pasado. Como se puede constatar en numerosas obras de estas décadas, tanto en las que abogan explícitamente por cambios históricos radicales como en aquellas que comparten esa meta pero se ciñen más a lo lúdico y lo experimental, lo fundamental está en el acto de transformar para volver a ser.

El afán internacionalista de numerosos autores le confirió a sus textos un aire de sofisticación aparentemente proporcional a la distancia salvada de lo raigal —como lo comprueban obras de Héctor Bianciotti y Salvador Elizondo, por ejemplo¹³. Su sistema de referencias, sin embargo, señala una asentada pertenencia nacional. *Paradiso* (1966), como la casi totalidad de la obra de José

¹³ Ver, por ejemplo, Héctor Bianciotti, *Los desiertos dorados* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965) y *Ritual* (Barcelona: Tusquets, 1973); de Salvador Elizondo, *Farabeuf* (México: Joaquín Mortiz, 1965) y *El grafógrafo* (México: Joaquín Mortiz, 1972). Cf. una práctica en constante renovación: Juan José Saer, *El limonero real* (Buenos Aires: CEAL, 1981; 1. ed., 1974); *Nadie nada nunca* (México: Siglo XXI, 1980); *El entenado* (Buenos Aires: Folios, 1983).

Lezama Lima, podría servir como máxima mostración de esta combinatoria¹⁴.

Frente al restringido y marcado esquema de alusiones que identifica a las obras regionales, una mayor internacionalización en la dosificación misma de elementos técnicos y el crecimiento de un público sintonizado con el cambio promovieron un diálogo interamericano e internacional cada vez más fluido. La moda(lidad) contemporánea de lo experimental junto a páginas desafiantes pero “más tradicionales”, por designar así a los textos que marcan menos que los primeros el sentido de ruptura, sugiere un puente formado por lenguas cómplices, por heredades compartidas. O, ya habilitados por *Rayuela*, por una apuesta a lectores cómplices que saben jugar. Una vez incitados a participar en la recreación y recuperación del texto, estos lectores lo harán con plena conciencia de que el juego y el goce varían según el grado de disponibilidad y apertura de cada participante. Si bien alimentado por Borges desde los años veinte, es a partir de la publicación de *Rayuela*, una de varias divisorias de aguas de estos años, que el pacto interpretativo que atraviesa la página uniendo a su fortuito productor con cada afortunado lector se ha vuelto una convención literaria.

No es casual que se hable de juego. Los años sesenta —ya vastamente mitificados, en parte quizá por la decadencia posterior— son los años de la revolución política, cultural, erótica. Individuo y sociedad constituyen el sitio de la transformación; son el espacio liberado al que serán reintegrados los poderes reprimidos por una moral burguesa¹⁵ y por gobiernos nefastos. Abrir la puerta para ir a jugar es volver a la promisorio niñez, es “tomar la calle” para instaurar el signo mismo de la búsqueda.

¹⁴ Como también se puede observar en los ensayos reunidos en *La expresión americana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969) y en las páginas de *Tratados en La Habana* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969).

¹⁵ Ver, en este sentido, León Rozitchner, *Moral burguesa y revolución* (13ª ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969). Es particularmente minucioso el estudio de Víctor Farías, *Los manuscritos de Melquiades. “Cien años de soledad”, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación* (Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1981).

La literatura es fuego y es también juego; es incitación a quebrar los moldes de todo ídolo, es también responsabilidad ante el poder de su palabra y ante esa otra realidad cotidiana y metafísica que se desmorona y se erige sobre sus propios escombros. Es la solitaria, traumática intimidad y el desencuentro con un mestizaje cultural armónico en José María Arguedas¹⁶, es la revolución defraudada en Juan Rulfo; es la agria construcción de la decadencia en la Santa María de Onetti y la meticulosamente programada destrucción del Macondo condenado en García Márquez. Y todo ello, paradójicamente, como parte de un gesto utópico (¿hasta qué punto no lo es tomar la palabra?) que también apuesta a una máxima especulación con la historia y a los inciertos futuros americanos. Al mismo tiempo, y en una etapa en que convergían sentidos de liberación con ímpetus represivos, se fundan dinastías y espacios en los que la magia comulga con la razón como si ante el cataclismo su mera imposición contribuyera a impedir que la historia acabe por desgajarse en el vacío.

La subversión del orden como paradigma de prácticas narrativas recientes se ha manifestado, por ejemplo, en el resquebrajamiento del “orden y progreso” como norma filosófico-política y narrativa en *Pedro Páramo* (1955); en la re-estructuración de normas y convenciones literarias en *Rayuela*; en la multiplicidad de voces narrativas que dilucidan versiones de la realidad en *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1965) de Vargas Llosa; en los fracturados proyectos de una clase en *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de Donoso; en la desarticulación de un mundo en *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante; en la re-composición de una verdad mediante la recuperación de lo mágico en *Cien años de soledad*.

Por esos años, ya institucionalizada la modernidad narrativa, también comenzará a ser reconocida una “literatura alternativa” escrita a contrapelo, una paraliteratura que recuperará materiales que la “alta literatura” considerara desdeñables y que también hará

¹⁶ Se destaca por múltiples razones, literarias y personales, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires: Losada, 1971).

suyo el mundo del folletín, del cine, de la radio y de la televisión en una actitud que asumirán algunos que luego se autodefinirán como “novísimos”¹⁷. La coexistencia y frecuente cruce entre poesía y prosa, junto a la disolución de las fronteras entre los géneros literarios, pasaron a ser un lugar común de la época. Al debilitar el rigor formal de los límites, la búsqueda como acceso a otras realidades definió la existencia misma de los textos. Como lo hiciera Morelli, se reflexionaba sobre la marcha y se disecaba el trazado que rasgaba el papel; el tecleo decía (;decía?) e implantaba la duda; se escribía e interrogaba el sentido, el alcance y el acceso mismo de la palabra. De la novela se pasaba a la antinovela¹⁸ —como antes se había pasado a la antipoesía— ironizando la linearidad y el mimetismo de antepasados realistas, arguyendo contra el lenguaje fosilizado y promoviendo la “obra abierta” como estatuto de la modernización literaria. Dicha obra prescindiría de entregas descriptivas y de cargas prescriptivas, y se rendiría al armado y pulido de cada lector en un pretendido estado de escasa plenitud. De este modo, no solo el escritor deseoso (la figura deseante) de imponer a la realidad un mundo autónomo, sino también el lector se regocijaría al paladear la escritura como si fuera un renovado Adán en la era tecnológica o, un tanto más cerca, en los resabios de una furtiva posmodernidad.

¹⁷ Las relaciones del cine con la literatura no son, por cierto, tan recientes. Existen memorables páginas de Borges sobre el cine; *La invención de Morel* (1941) de Adolfo Bioy Casares es un ejemplo perdurable también por este motivo; Cabrera Infante, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Roa Bastos, Viñas son algunos de los nombres que están asociados con diferentes aspectos de la producción cinematográfica, desde la adaptación de sus obras a la preparación de guiones y críticas. Sobre las relaciones literatura/paraliteratura, ver Solotarevsky, Mirna. *Literatura&Paraliteratura*. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1988. Sobre los “novísimos”, ver Antonio Skármeta en el ya citado *Más allá del “boom”*. *Literatura y mercado*, pp. 263-85; de Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, prólogo a su *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980* (México: Marcha, 1981). Quizá por carecer aún de un perfil definitivo, o para establecer un marco propio, algunos narradores se han definido como pertenecientes al *posboom*, término que encierra en sí mismo su caducidad a corto plazo.

¹⁸ “Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ‘¡Esto no es una novela!’.” Carpentier, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: —. *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1969, p. 17.

En este ejercicio confluían dos aproximaciones a la producción textual: por un lado se evocaba la nostalgia de ser un pequeño dios; por otro, se explicitaban las teorías narrativas que organizaban el texto. De este modo se diluía el misterio: más que creación, el texto es fruto de una ardua labor combinatoria que conjuga múltiples fuerzas montándolas en la página que se sueña memorable. En este orden, el lector cómplice pasa a ser una nueva categoría del relato. Esta designación, como lo sabe todo perseguidor, acarrea responsabilidades; en este caso, no sólo por el acto de leer, sino también por sus eventuales repercusiones. Sin embargo, el minucioso llamado de atención sobre la opacidad del lenguaje y sobre la calidad de artificio de toda figura de papel cedería paso a otras supervivencias. También a incorporaciones cada vez más aceleradas en consonancia con la urgencia de la historia y con las demandas de rápidas entregas por parte de editores y consumidores. Hay numerosos ejemplos que demuestran que la publicación estuvo motivada por la necesidad de abastecer la demanda, desde libros-álbumes como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*, de Cortázar, y *La ciudad de las columnas*, de Carpentier, a novelas como *La cabeza de la hidra*, de Fuentes, y a obras recientes de Vargas Llosa¹⁹. Son más escasos los ejemplos que reflejan que la urgencia de la hora política aceleraba su edición. En este sentido, *Libro de Manuel*, de Cortázar, cumple con varios cometidos; entre ellos, la mutua inserción de la literatura y la historia a medida que ambas avanzan y su documentación gráfica mediante la incorporación de noticias dentro de la narración²⁰.

¹⁹ Ejemplos: Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1967) y *Último round* (México: Siglo XXI, 1969); Carpentier, *La ciudad de las columnas* (Barcelona: Lumen, 1970); Fuentes, *La cabeza de la hidra* (México: Joaquín Mortiz, 1978); obras de teatro de Vargas Llosa como la exitosa *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, 1981) y, frente a sus obras mayores, aun *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral, 1977).

²⁰ Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Es valiosa la explicitación de sus propósitos en el prólogo a la novela, como lo es su posdata del 7 de septiembre de 1972 que señala la máxima cobertura periodística sobre el asesinato de los atletas israelíes en los juegos olímpicos de Munich y el silencio absoluto en torno a Trelew. Es corta la distancia que anima la publicación de esta novela y la "utopía realizable" de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México: Excélsior, 1975). Tampoco es desdeñable el hecho de que las regalías de ambas publicaciones fueron donadas por su autor.

Ensayo intermedio, este, frente al desarrollo de una importante literatura-testimonio²¹.

El vértigo de lo novedoso, al igual que la canonización crítica, no demoraron en integrar la alternativa paraliteraria y la vertiente popular a una nueva arruga del *establishment*. Así envejecerían rápidamente los textos-*gadget* y el artificioso uso de la tecnología-la droga-el sexo-el rock-el diseño tipográfico como meros estimulantes, como lo demuestran, por ejemplo, tempranas páginas de Gustavo Sáinz y de José Agustín²².

Voces cotidianas, apagadas, aplastadas por una pequeñez pueblerina, emergerían en la obra de Manuel Puig como contrapartida a normas autoritarias. Si bien en los años sesenta el éxito iba uncido frecuentemente a la sofisticación y desmesura de recursos técnicos, uno de los efectos de largo alcance que Puig marcó, tímidamente al comienzo con *La traición de Rita Hayworth* (1968), y que se sostuvo con otras novelas propias y de sus seguidores, no se centra explícita e insistentemente en los procedimientos de construcción del relato —que tanto aportaron a un nuevo hermetismo, a la “literatura de la incomunicación”, como la denominara Onetti— sino en los efectos que lo narrado ejerce sobre los lectores. Estas novelas presentan, asimismo, el encuentro de lenguajes literarios con aquellos que provienen de otros medios, de radioteatros y teleteatros, del cine y de la música, y que también hallarán otro refugio en la cobertura del lenguaje psicoanalítico²³. Frente a proyectos contemporáneos que se

²¹ Los nombres de Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska y Miguel Barnet, como más recientemente los de Domitila y Rigoberta Menchú, han fijado este género. Ver Jara, René y Vidal, Hernán (comp.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986; Rivero, Eliana. Acerca del género “testimonio”: textos, narradores y “artefactos”. *Hispanamérica*, 16, 46-47, pp. 41-56, 1987.

²² Ver, por ejemplo, de Gustavo Sáinz, *Gazapo* (1964) y *Obsesivos días circulares* (1969); de José Agustín, *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde (final en la laguna)* 1973, todas ellas publicadas en México por Joaquín Mortiz.

²³ La injerencia nociva de los *mass-media* en la literatura ha sido señalada por Juan José Saer: “no obstante la interacción continua de la literatura y los *mass-media*, que produce un enriquecimiento mutuo en un plano superficial, los *media* cumplen también una función ideológica respecto de la literatura, la función precisa de apropiarse de ella, institucionalizarla y retardar su evolución. Representan una fuerza de *detención*” (La literatura y los nuevos lenguajes. In: Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina en su literatura*, cit., p. 313).

cifran como ruptura, estos textos proponen el placer. En la lectura de Puig, este placer devendrá en otras requisitorias al articular represión sexual y represión política.

La transgresión de normas y códigos establecidos que registra su marca es la que, en otras instancias, plantea la práctica de Severo Sarduy. Minando la inagotable veta barroca, ve su escritura como escenario de toda des- y re-composición del universo. Consciente de la capacidad de renovación del arte, habiendo aceptado que el logos es incapaz de suplir toda ausencia, pero con la inefable ambición (barroca) de cubrir cada resquicio de espacio, la enunciación misma se establece como ejercicio de totalidad²⁴.

En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, citado anteriormente, Alejo Carpentier contrapone las obras nativistas a la gran tarea del novelista americano de hoy: “inscribir la fisonomía de las ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos” (p. 17), logro que explica según él, la creciente circulación mundial de la literatura latinoamericana. Conviene recordar, sin embargo, que el cosmopolitismo no es menos latinoamericano (en tanto opuesto a “internacional”) que otras prácticas literarias más apegadas al suelo. Carpentier afirma más adelante:

Nuestro arte siempre fue barroco [...]. No temamos al barroquismo, arte nuestro [...] barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga [...]. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (pp. 43-4).

Esta amplia acepción de lo barroco, surgida por la necesidad genésica de “nombrar las cosas”, puede ser vista como una elaboración adicional del enfrentamiento con la realidad americana, encuentro que condujera a Carpentier al planteo de “lo real maravilloso”

²⁴ Además de sus ya citados ensayos sobre el barroco, ver Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

como prólogo a *El reino de este mundo* (1949) y a su exclamación: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”²⁵.

Sin entrar al que fuera un debate en torno a la noción del “realismo mágico”, cabe consignar, sin embargo, que las oscilaciones en torno a lo mágico y lo maravilloso y —en otra dimensión— a “lo fantástico” denotan la conjunción de varios factores²⁶. Entre ellos, la recuperación de la dimensión mítica americana —como lo manifiesta el fuerte sustrato del *Popol Vuh* en *Hombres de maíz* (1949) y *Mulata de tal* (1963) de Miguel Ángel Asturias—, el impacto de la experiencia surrealista y la aceptación de que el dominio del logos marcaba las carencias que deberían ser cubiertas por otros medios de conocimiento. Otro factor decisivo fue el acto de develar un continente y una historia que requerían modalidades para las cuales la rápida adopción de fórmulas importadas resultó inadecuada.

La poderosa gravitación de la moda ha generado una nómina de obras que el olvido ya ha purificado. Ha permanecido constante, sin embargo, la fuerza de una tradición que ya es parte integral de la cultura americana y que, a su vez, continúa sirviendo como polo de atracción para los que comparten su herencia. Esta comunidad de intereses puede ser verificada en la onda experimental que ha caracterizado a un amplio sector de la narrativa hispanoamericana como extensión de prácticas similares en centros europeos. Si bien ésta sirve como indicio de ruptura dentro de la tradición literaria hispanoamericana, es decir, como voluntad expresa de ser diferente,

²⁵ Carpentier, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo* [1949]. Montevideo: Arca, 1966, p. 13. Ver Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1983; Chiampi, Irleamar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

²⁶ Un balance en Yates, Donald A. (comp.). *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, East Lansing, Michigan State University, 1975. Las propuestas generales de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970), fueron ajustadas para la literatura hispanoamericana por Barrenechea, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: —. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978, pp. 87-103.

no deja de ser llamativo el hecho de que la ruptura esté basada en el reflejo condicionado de modelos provenientes de condiciones de producción disímiles. La adecuación de tales obras a diferentes condiciones locales, y teniendo en cuenta que la moda literaria también afecta a un sector cada vez mayor de la población, podría servir para medir su aceptación y radio de influencia en los respectivos círculos de lectores.

La innovación y los proyectos de ruptura han sido institucionalizados en cuanto normas de la narrativa reciente. La experimentación como expresión definitoria presupone un sentido de libertad en el comportamiento y construcción del relato que su canonización ha minado. Como en tantos otros niveles, el proceso de búsqueda, más que la permanencia en el hallazgo, es lo que construye caminos. Por ello, más que la reiteración de lo andado es el retorno después de haber contemplado el *kibutz* del deseo, el que dejará huellas para otras travesías. Son numerosas las obras que pautan esos caminos y renovadas opciones narrativas. Algunas, como *Cien años de soledad*, han cancelado toda emulación al alcanzar el reconocimiento reservado a los clásicos, lo cual, por otro lado, no ha vedado el éxito de algunas versiones recientes. Otras, como *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, se proponen como un modelo en el cual una máxima exploración lingüística y narrativa coexiste con la revisión de la historia paraguaya y de las fuerzas que han impuesto su legado. A esta dinámica, también propia de García Márquez y, con variantes, de otros proyectos narrativos con un fuerte arraigo nacional, como los que animan la producción de Carlos Fuentes para México, José Donoso para Chile, David Viñas para Argentina, Carlos Martínez Moreno para Uruguay o Salvador Garmendia para Venezuela, se suma el factor específico de la puesta en escena de las lenguas americanas.

Si bien Asturias recuperó para la narrativa contemporánea el legado y la sonoridad del *Popol Vuh*, y Rulfo los silencios de su región, José María Arguedas, que se veía como cultor de una actividad sagrada, y Roa Bastos, artífice del oficio, son los que, a mi parecer,

mejor ejemplifican los poderes de transculturación que caracterizan a una gran zona del territorio americano. En sus obras, el quechua y el guaraní, respectivamente, no están relegados a letras cursivas o a notas explicativas que denotan el lugar sumiso que le ha sido asignado a los vencidos sino, por el contrario, rigen desde la centralidad del texto con la fuerza vital de los sobrevivientes²⁷. Las novelas de Arguedas y Roa Bastos no niegan, evidentemente, la vigencia dominante del idioma español, pero tampoco cancelan la presencia de otras manifestaciones culturales, igualmente vigentes, que matizan su sintaxis y que proponen visiones de mundo alternas.

Varias de las categorías utilizadas para aludir a las literaturas americanas están basadas en perspectivas europeas. Por razones que remiten a su historia colonial y a un correspondiente pero multifacético desarrollo cultural, las inflexiones literarias están caracterizadas como movimientos que definen a sus modelos. De tal modo, por ejemplo, se habla de neoclasicismo, romanticismo, realismo y naturalismo, siendo el modernismo la propuesta americana que transformó radicalmente el patrimonio de las letras hispánicas. Apelando a modelos ajenos al lugar de origen, y frecuentemente por intereses que respondían a las necesidades de otras regiones, en el siglo XIX surgió una fuerte novela antiesclavista en la región del Caribe. Hacia mediados del siglo XX en la región andina aún circulaban novelas de corte realista que abogaban por los derechos de las comunidades indígenas. En ambos casos, las novelas cumplían con un claro propósito didáctico que era, simultáneamente, una elocuente denuncia de violaciones y un llamado a la acción pública. Tanto el negro como el indio, sin embargo, estaban supeditados a una benevolente mirada matri/patriarcal igualmente ajena a las pulsiones sociales y culturales originarias de los sometidos.

²⁷ Roa Bastos, Augusto. El texto cautivo (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural). *Hispanamérica*, 10, 30, pp. 3-28, 1981; los textos de José María Arguedas recogidos por Ángel Rama en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (México: Siglo XXI, 1975).

Los textos de Arguedas y Roa Bastos, por el contrario, articulan precisamente la dinámica del impacto mutuo y la confluencia de culturas inicialmente (¿y para siempre?) antagónicas. No es casual, en este sentido, la respectiva formación antropológica y el fundado interés lingüístico de estos autores, como tampoco lo es que, particularmente en *Yo el Supremo*, el texto reprodujera la estructura del relato indígena y la tonalidad de su lengua en un marco formal innovador. Frente a la dicotomía Europa-América, dicha aproximación sugiere Europa y América. El escritor abierto al continente no sólo es dueño de Occidente y de las tradiciones que definen su destino inmediato, sino también, y cada vez más, de las múltiples expresiones que hacen a una permanente renovación del mosaico cultural americano²⁸.

Frente a las opiniones que justifican el éxito internacional de la literatura latinoamericana mediante el “ascenso a patrones técnicos universales en el mismo momento en que se produciría un presunto decaimiento de la novelística de otras regiones europeas”, Ángel Rama considera que...

...el relativo éxito de la narrativa latinoamericana no está sólo en su modernización evidente, sino también, paradójicamente, en el presuntivo arcaísmo de su cosmovisión, de sus asuntos y de sus modos operativos²⁹.

Es decir que un amplio sector del público se siente más atraído por elementos que evocan un fácil reconocimiento de su propia realidad que por el desafío de malabarismos técnicos. Dicha identificación está más cerca de una aceptación nacional que de una percepción continental. Sin embargo, dista del pronunciado regionalismo de décadas pasadas al articular lo próximo a la medida

²⁸ Borges, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: —. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957, pp. 151-62.

²⁹ Rama, La tecnificación narrativa, cit., p. 333.

de una anticipada escala internacional. En este delicado balance el lector múltiple lee su cultura (¿también sus prejuicios?) con el regocijo que produce el reconocimiento y desde la fascinación ante la extrañeza, ante lo ajeno. Esta dinámica de apertura y cerrazón de la definición de lo nacional y lo latinoamericano se corresponde con momentos históricos específicos en que el indio, el mestizo, el negro o el inmigrante son tematizados, revalorizados y, en algunos casos, incorporados a una generosa comprensión de lo americano.

Tanto en ecuaciones políticas como en las mediatizaciones culturales, centro y periferia connotan las relaciones de América Latina frente a Europa y los Estados Unidos. Así como la Revolución Cubana desplazó la marginalidad política de la región, el reconocimiento de una gran narrativa latinoamericana re-orientó las relaciones culturales del mundo occidental. Para gran parte de América Latina fue necesaria esa legitimación internacional para que la originalidad comenzara a ocupar su lugar en la cultura nacional. A partir de los años sesenta, en efecto, los autores latinoamericanos son más leídos, si bien no ha disminuido por ello la popularidad de las respectivas expresiones nacionales. En todo caso, y sin que las aristas fronterizas y los nacionalismos hubieran sido limados, sí se registra una creciente *ansia* de latinoamericanidad que está relacionada con la diseminación de ideales revolucionarios. Eran, después de todo, los años del “hombre nuevo”, de las revoluciones posibles del 68. Todo, tanto el hombre como el arte y la literatura, estaba animado por proyectos de transformación; la humanidad y sus letras finalmente podrían ingresar a un sistema en que el goce y la ausencia de toda enajenación definirían el futuro. Pero también la utopía estaba contaminada de incertidumbres; el sueño estaba condenado por una supuesta inestabilidad histórica, por la represión que hacía antesala en Tlatelolco y proseguía su programa de golpes al Sur.

Habiendo accedido al centro literario, sin embargo, la nueva narrativa siguió “pensando en voz alta” y acusando los cambios de estas décadas. Se oscilaba entre la historia —como el Carpentier

de *El siglo de las luces* (1962) y el Viñas de *Los hombres de a caballo* (1967)— y la crónica de un instante, especulando como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, o *Cobra* (1972) de Sarduy, sobre el derrame del placer y la producción del texto; se cosechaba, como Fuentes, la especularidad erótica de la innovación (*Cambio de piel*, 1967) y la re-invención de historias fundacionales (*Terra nostra*, 1975); se recomponían críticamente las sagas familiares como en las novelas de José Donoso o en *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique; se ensalzaba la mítica trasnoche habanera en *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante; y se fundaban mundos que iban al muere (Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, 1963; la agotadora Santa María de Onetti). Dentro de ese mismo aluvión que ratificaba la centralidad de la narrativa hispanoamericana se seguían operando los desplazamientos internos que acercarían lo social y culturalmente marginado hacia el centro. Es en este movimiento donde Puig cumple un papel protagónico, como también, en otra órbita, lo sigue cumpliendo la obra de Lezama Lima. Y como aún lo deben realizar los autores de regiones marginadas por la desmesura cosmopolita.

Es tautológica la corta duración del rotundo y aptamente ruidoso monosílabo *boom*. Pero que el *boom* no fue una furtiva eclosión lo prueban la sostenida producción de los elencos iniciales y el interés duradero del público. Una de sus mayores repercusiones, sin embargo, debe ser vista en el hecho de que también irradiaron ese interés por otros autores hispanoamericanos dentro y fuera de América Latina.

Los que por largo tiempo serán vistos como “la nueva narrativa” aprendieron y heredaron de sus mayores, tanto de los poetas de la vanguardia, de aquellos que ellos mismos contribuyeron a rescatar de la marginalidad y el anonimato (Arlt, Macedonio, Felisberto Hernández...), así como de sus más contemporáneos (Borges, Paz, Onetti...), el poder del lenguaje para penetrar realidades, para re-ordenar la historia, para re-crear universos o para comenzar a mirar el mundo que nos ha sido legado desde ángulos inéditos.

Este optimismo ante la página, esta certidumbre en la capacidad de transformación de la literatura solo es comprensible en momentos en que la realidad misma parecía ceder a la imperiosa voluntad de alterar los signos bajo los que había sido organizada la historia americana desde su incorporación al mundo del conquistador europeo. Y aún así, estos mismos términos incitan a otros interrogantes sobre las diversas interpretaciones de las organizaciones sociales y políticas que en última instancia no cedieron, sobre las aventuras del lenguaje que creaban mundos y horadaban falsas percepciones mientras promovían re-encuentros con el yo como etapa previa al descubrimiento del nos-otros.

En esta misma postulación se conjugan dos vertientes de las letras y de los ya acallados debates en torno de su función: la literatura como goce en el repliegue del “yo-tú”; la literatura como bien social, y hasta utilitario, en el “yo-nosotros”. Lo cual, al margen de sustratos eróticos y políticos (que por cierto *no* son incompatibles, como lo demuestran numerosos ejemplos de este período), también apunta a una comprensión de la literatura que excede otras fronteras. Además de la reconocida filiación con sus respectivas culturas nacionales y con América Latina, los “nuevos narradores” se afianzaron en “la literatura”, como si ésta constituyera una primera (y final) patria con claras exigencias de adhesión, lealtad e íntimo compromiso. El “sé fiel a ti mismo” portaba una alta carga de responsabilidad profesional y ética tanto hacia la literatura como hacia los destinatarios de sus palabras. La fe en la autonomía literaria, entonces, también puede ser leída como parte de un compromiso implícito con el anhelo de la libertad individual, nacional y continental.

Si se acepta que es posible dirimir opciones literarias que se extienden desde una acentuación en la vía experimental hasta la incorporación explícita de referentes históricos y sociales —e insisto en que no son, necesariamente, ni mutuamente exclusivos ni antagónicos— cabe reflexionar sobre sus respectivos cambios y posible continuidad. La postulación narrativa de una pretendida y absoluta objetividad, en que la participación del yo es reducida a un

máximo, ha perdurado cuando responde a una flexibilidad y a una permeabilidad de planos de la que carecían los patrones del *nouveau roman* y sus legatarios más inmediatos. En última instancia, las reducciones experimentales habían sido lecciones parciales más que metas a ser alcanzadas; cuando en lugar de limitarse a ser ejercicio previo llegaba a texto impreso, dicho alcance significaba la caída en la reiteración de formulaciones ya obtenidas. El cultivo heterodoxo del debate teórico en torno al discurso literario sugería, en cambio, que las letras adquieren su por siempre variable sentido a través de la igualmente fluctuante subjetividad y de sus condicionantes históricos. Es precisamente desde ese estadio que se construyeron, a mi parecer, las obras más perdurables de esta época.

El signo del perseguidor, altamente definido por una galería de personajes de Cortázar, debe ser extendido a una importante nómina de autores que siguen ejerciendo para la literatura latinoamericana un poder de concertación inédito en su historia. Existe un consenso sobre los diversos hechos editoriales e históricos que señalan el inicio de este proceso. Son mayores los interrogantes sobre su fin.

Los esquemas de periodización, falibles para el pasado, son aún más cuestionables para estos días. Podría hablarse del segmento que va del triunfo de la Revolución Cubana a la caída de la democracia en Chile, como símbolo de las otras dictaduras que proliferaron en la región. Se podría recuperar, asimismo, el segmento más amplio (retóricamente, quizá más eficaz) que traza un arco desde las estrategias de liberación por medio de la revolución, segmento que atraviesa la vertiginosa caída en la represión estatal, y llega hasta un marcado proceso de redemocratización.

En los años que lleva decir “de la revolución a la democracia”, sin embargo, también se han desarrollado lineamientos literarios que dificultan un trazado uniforme de la topografía de las letras. Para un proceso de largo aliento como el que tiene a su cargo la historia literaria, esta revisión preliminar permite vislumbrar los epígonos y soslayar las propuestas que han sido importantes pero

contingentes; también señalar que una de sus tareas centrales es rescatar las voces ausentes —aquellas que la crítica feminista se ha encargado de aportar, aquellas que la formación de la literatura-testimonio ha tomado a su cargo, aquellas que ya hablan de América Latina con otras voces.

Si una de las facetas primordiales que ha ofrecido la nueva narrativa ha sido la recuperación de una realidad menos enajenante, esta constante tarea de cartógrafos, exploradores e intérpretes quizá no sea del todo ajena a ese modesto fin literario que celebra la ausencia de los vacíos y la fundación de nuevas tradiciones.

Bibliografía de base

- Collazos, Oscar, Cortázar, Julio y Vargas Llosa, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1970.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1972.
- Franco, Jean. Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta. *Escritura*, v. 2, N° 3, pp. 3-19, 1977.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Halperín Donghi, Tulio. Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta. *Hispanamérica*, v. 9, N° 27, pp. 3-18, 1980; incluido en Rama, *Más allá del "boom"*. *Literatura y mercado*, cit.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Miller, Ivette y Williams, Raymond L. (ed.). The *boom* in retrospect: a reconsideration. *Latin American Literary Review* (special issue), 15, 29, 1987.
- Moreno Durán, Rafael Humberto. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. 2. ed. corregida y aumentada. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
- Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta (Ensayo sobre la nueva novela latinoamericana)*. Caracas: Monte Ávila, 1968.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del "boom"*. *Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- . *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura, 1982.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El "boom" de la novela latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Schulman, Ivan A., González, Manuel Pedro, Loveluck, Juan y Alegría, Fernando. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica/Tezontle, 1967.
- Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del "boom")*. Buenos Aires: Hispanamérica, 1976.

GRACILIANO RAMOS

Vagner Camilo

Brasil. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorando em Teoria Literária em mesma instituição. Ha publicado, entre otros: *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, 2001.



Olhando-me por dentro, percebo com
desgosto a segunda paisagem. Devastação,
calcinação.

(Graciliano Ramos, *Infância*)

A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta
vida agreste, que me deu uma alma agreste.

(Graciliano Ramos, *São Bernardo*)

A produção de Graciliano Ramos (Quebrângulo, 1892-Rio de Janeiro, 1953) desenvolve-se fundamentalmente ao longo das décadas de 30 e 40, marcadas pelo levante tenentista em outubro de 1930 e pela implantação do Estado Novo ditatorial (1937-1945) de Getúlio Vargas. Como não poderia deixar de ser, essas transformações de ordem política encontram correlatos no plano da cultura. Não caberia aqui elencar todos, mas cumpre ao menos destacar o que toca mais diretamente à série literária.

Com certeza, a característica mais marcante do período é o *engajamento* (político, religioso ou social) de artistas e intelectuais, numa radicalidade jamais experienciada antes. Como nota Antonio

Candido¹, até os que não tinham uma visão lúcida dos fatos revelavam em suas obras esse tipo de inserção ideológica. Esta atitude pode ser associada àquela alteração de perspectivas de que trata Mário Vieira de Mello², expressa no trânsito da noção de *país novo* para a de *país subdesenvolvido*. Enquanto a primeira (vigente até os anos 30, aproximadamente) concebia o país como potência virtual, sem oportunidade de realizar-se ainda, mas com probabilidade de progresso futuro, a segunda retratava a tomada de consciência da nossa diferença, traduzida em termos de miséria e atraso.

No que diz respeito especificamente ao domínio estético-literário, os anos 30 inauguram-se num espírito de diluição, de “rotinização” (segundo Antonio Candido) das inovações temáticas e formais promovidas pela vanguarda dos anos 20. A preocupação centrada na *linguagem*, que levou a um experimentalismo intensivo na *fase heróica* do nosso modernismo, vai sendo paulatinamente eclipsada pela conscientização política dos anos 30, voltada para a retratação dos problemas prementes da realidade social. De uma década a outra, trata-se, em síntese, da passagem do *projeto estético* ao *projeto ideológico*, tal como foi demonstrado por João Luiz Lafetá³.

Nessa linha de *empenhada* conversão dos problemas sociais em objeto de enunciação artística, destaca-se o denominado *romance do Nordeste*, a grande novidade da época, chegando mesmo a ser considerado “o romance por excelência”⁴. Nele incluem-se obras de extração naturalista, ou melhor, neonaturalista, dado que a perspectiva adotada já não se restringe à pretensa impessoalidade e ao cientificismo que norteavam a ingênua busca do *realismo absoluto* no século anterior. Em vez disso, o grupo de romancistas de 1930

¹ Candido, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 182.

² Mello, Mário Vieira de. Apud Candido, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*, cit., p. 140.

³ Lafetá, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, pp. 11-23.

⁴ Candido, A Revolução de 1930 e a cultura, cit., p. 187.

passou a se orientar por uma “visão crítica das relações sociais”⁵. De igual modo, o dito *regionalismo* do romance do Nordeste já não se caracteriza segundo o modelo vigente desde o nosso romantismo⁶. Como bem observou Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” trata-se agora de um “regionalismo problemático” que não mais se atém ao mero descritivismo de paisagens e costumes rurais (p. 160). Com ele, ganham escala nacional os dramas específicos das áreas onde melhor se configura a situação de atraso. Assim, o ciclo desolador da seca e a vida itinerante do sertanejo surgem nos romances de José Américo de Almeida (*A bagaceira*) e Rachel de Queiroz (*O quinze* e *João Miguel*). A decadência da aristocracia rural é retrçada por José Lins do Rego nos romances que integram o denominado “ciclo da cana-de-açúcar” (*Menino de engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *O moleque Ricardo* e *Usina*). Isto sem falar de Amando Fontes (*Os corumbas*) e Jorge Amado, atento à vida do trabalhador, rural ou citadino, em *Cacau* e *Suor*.

Graciliano Ramos costuma ter seu nome associado a esse grupo de escritores nordestinos, mas a menção a este vínculo não pode ser feita sem que se estabeleça certa ressalva. Isto porque algumas das suas obras (como *Caetés* e *Angústia*), apesar de reportarem ao espaço geográfico nordestino (capital e províncias), não dirigem o seu enfoque à problemática específica da região. Já no caso daquelas em que essa problemática avulta (*São Bernardo* e *Vidas secas*), ela não chega a prevalecer sobre a personagem, o que não implica, absolutamente, ser subestimada. Nisto reside a marca diferencial da obra do escritor alagoano diante dos demais romances regionais do período: enquanto nestes (salvo algum romance de Lins do Rego) há a predominância dos fatores do enredo (meio social, paisagem, problema político) sobre a personagem, naquela ocorre justamente

⁵ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 436.

⁶ Sobre o surgimento e caracterização da ficção regionalista no romantismo, ver: Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, pp. 298-306.

o inverso⁷. Graciliano Ramos sempre teve em mira o homem, vinculado, sim, a uma matriz regional, mas não ofuscado por ela. O fato é que a sua obra, como bem nota Bosi em sua *História concisa*, não se submete a triagens simplistas, “didáticas”, do tipo *romance social-regional/romance psicológico*. *São Bernardo*, por exemplo, é um romance regional e *também* psicológico (pp. 437-8).

Em toda a sua produção, o psicológico, o mergulho introspectivo, indubitavelmente predomina. Não é que o real esteja abolido, pois é notória a sua presença como força determinante na psicologia da personagem. Ocorre que em dados momentos a realidade deixa de ser figurada objetivamente e surge transfigurada por uma ótica subjetiva, como se pode notar nas poucas considerações que passaremos a tecer sobre cada obra em particular. Em obediência à cronologia de publicação, comecemos por *Caetés* (1933) —o filho primogênito renegado pelo próprio pai⁸.

Caetés é obra de fatura realista, alerta ao pormenor. Revela a influência de Eça de Queirós na caracterização dos tipos e na descrição das cenas. A história narrada transcorre numa pequena cidade alagoana povoada de seres tediosos, típicos de romance de província. O eixo central da narrativa gira em torno de João Valério, guarda-livros com veleidades literárias, às voltas com uma paixão nutrida pela esposa do patrão, Luísa. Sendo correspondido, passa a ter com ela um caso amoroso que será denunciado ao marido por carta anônima, levando-o ao suicídio. Por fim, a paixão arrefece, os amantes se separam e João Valério torna-se sócio da firma.

Paralela a essa história, corre outra —exemplo modesto da técnica do romance dentro do romance. João Valério tem começado

⁷ Candido, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: —. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985, pp. 123-4.

⁸ É sabido que Graciliano Ramos abominava esse seu primeiro livro a ponto de evitar-lhe o nome. O escritor, aliás, nunca estimou qualquer obra sua. Mesmo *Vidas secas* e *São Bernardo*, indiscutíveis obras-primas, pareciam-lhe “simplesmente toleráveis” (segundo Francisco de Assis Barbosa). Ver a respeito Candido, Antonio. Ficção e confissão. In: Ramos, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955, p. 47. As considerações relativas a *Caetés* referem-se basicamente a esse ensaio de Antonio Candido.

um romance histórico sobre os índios caetés e o episódio da devoção do bispo D. Pero Sardinha. Aos poucos, vão-se estabelecendo certas correlações entre ambas as histórias —ou melhor, entre a história e a “vida”. No final, o próprio João Valério descobre trazer em si um caeté, uma espécie de “eu primário” que jazia adormecido no espírito, ocultado pelo jogo das convenções sociais: “Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?”.

Equivalentes desse caeté recôndito, desse eu reprimido, por-se-ão a descoberto também nos dois romances seguintes. Todos resultam de uma “pesquisa progressiva da alma humana”⁹ promovida por Graciliano Ramos, visando desvelar o que há de subjacente à polida camada do ser social. São os *bichos do subterrâneo*, segundo o termo de inspiração dostoievskiana empregado por Antonio Candido.

No nível de realização, *Caetés* traz certa deficiência relativa à pouca densidade psicológica das personagens secundárias. No mais, é uma obra mediana e já conta com alguns dos procedimentos que estarão presentes, de forma muito mais elaborada, nos grandes livros. Cabe, por isso, destacá-los, a começar pelo modo como a realidade comparece nesse romance. A fatura realista da obra poderia levar à suposição de uma pretensa objetividade, impessoalidade. No entanto, o real já se mostra aqui subordinado à ótica do protagonista, também narrador: “a vida externa, os fatos, os outros se definem em função do seu ‘pensamento dominante’ — o amor por Luísa”¹⁰.

Ainda assim, é possível divisar dois níveis de acontecimento¹¹: os que se situam no plano da consciência de João Valério e os que se desenrolam no domínio exterior. Posteriormente, esses planos chegarão a se imbricar tremendamente e o real estará sujeito a uma completa figuração indireta. Acrescente-se, ainda, que a técnica do

⁹ Candido, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: —. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978, p. 97.

¹⁰ Candido, Ficção e confissão, cit., p. 16.

¹¹ Mourão, Rui. *Estruturas. Ensaio sobre o romance de Graciliano*. Belo Horizonte: Tendência, 1969, p. 27.

devaneio comparece em *Caetés* —uma forma de compensação imaginária às frustrações experienciadas por João Valério no plano da realidade.

Por fim, no que diz respeito ao estilo, Antonio Candido já reconheceu, na opção por períodos curtos e na economia de vocábulos, a “vocalização para a brevidade e o essencial”¹² que dentro em breve se confirmaria. Cumpre observar que a busca de uma escrita extremamente concisa e sem arroubos sentimentais justifica-se pela repulsa que Graciliano sempre nutriu em relação ao linguajar empolado, adjetival, bacharelesco —repulsa esta geralmente ilustrada em seus romances por alguma personagem ridícula. Em *Caetés*, há o detestado Evaristo Barroca (o sobrenome vem bem a calhar), que se empertiga todo “para largar trivialidades abjetas”.

Nos livros seguintes, o escritor buscará mais e mais o despojamento. O exemplo máximo está em *Vidas secas*: nunca se disse tanto com tão pouco. “Com as mesmas vinte palavras”, diria João Cabral.

Na produção de Graciliano Ramos, *Caetés* representa um “preâmbulo literário”¹³, uma espécie de campo de provas onde o escritor pode testar a sua técnica. Esta, um ano depois, surge completamente aprimorada em *São Bernardo* (1934). A peculiaridade de sua escrita —“clássica”, a seu modo¹⁴— é aqui definitivamente cunhada: frases curtas, não raro elípticas; períodos de preferência coordenados; orações simples; parco vocabulário com algumas gírias¹⁵. Um estilo seco, sem lirismo ou ênfase de qualquer natureza.

São Bernardo é também narrado em primeira pessoa. Nos dois capítulos iniciais, o narrador surge não para se ocupar propriamente da história, mas de sua composição. Ele está como que situado

¹² Candido, *Ficção e confissão*, cit., p. 14.

¹³ Id., *ibid.*, p. 12.

¹⁴ “A prosa do Sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases” (Lins, Álvaro. *Valores e misérias das Vidas secas*. In: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 142).

¹⁵ Considerações mais precisas sobre o estilo do escritor alagoano estão em: Pinto, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.

“fora do texto”¹⁶, relatando os antecedentes do livro que só terá “início” no terceiro capítulo. É a carpintaria literária que se expõe nessas páginas, mas não só. Também a própria *identidade* do narrador —ainda que anônimo— já se delineia nelas. Ficamos sabendo que ele é versado “em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis”. Sabemos, ainda, tratar-se de um homem empreendedor, quer pela idéia (sem grandes resultados) de construir o livro segundo a “divisão do trabalho”, quer pela visada de “lucros” com a publicação —graças aos elogios que arrancaria da imprensa “mediante lambujem”. Além disso, o próprio estilo de narrar revela o seu dinamismo e objetividade. Como sempre, Graciliano prima pela adequação: o caráter do narrador-protagonista está espelhado no andamento acelerado, no modo direto de tratar as questões, na linguagem econômica e brutal¹⁷.

O narrador dá como “perdidos” esses dois capítulos. No entanto, uma boa parcela de si e de sua história (que é a do livro) já se encontra concentrada neles. A partir do terceiro capítulo, o que ele faz é desdobrar a sua trajetória, recuando cinquenta anos no tempo a fim de narrar a ascensão de guia de cego a proprietário das terras de São Bernardo. Esta foi a grande meta de sua vida —aliás, já referida no capítulo anterior, “embirada em duas linhas”. A narração dessa escalada obedece ao mesmo ritmo veloz, a uma marcação precisa do tempo na etapa de negociação das terras, revelando a atitude extremamente decidida de quem quer chegar a um dado fim, independente dos meios. Ninguém mais do que esse narrador orienta-se pela concepção de que “os fins justificam os meios”, pois ele não hesita em valer-se até de expedientes ilícitos para alcançar a almejada posição de senhor temido e respeitado. Ele mesmo declara:

¹⁶ Mourão, op. cit., p. 65.

¹⁷ Veja as considerações tecidas por Lafetá, João Luiz. O mundo à revelia. In: Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1978. Os comentários tecidos a seguir nada mais são do que uma retomada dos principais pontos da análise desenvolvida por Lafetá nesse ensaio fundamental sobre o romance.

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

O que assistimos nessa primeira parte de *São Bernardo* é “a construção de um burguês”, como bem nota Carlos Nelson Coutinho¹⁸. Paulo Honório (agora sabemos o seu nome) é o “emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente”, que invade o sertão brasileiro, sob a orientação de três ideais burgueses: “ação transformadora, velocidade enérgica, posse total”¹⁹.

Segundo Antonio Candido, Paulo Honório, ao modo de um herói balzaquiano, vive em função de uma força que o transcende: o *sentimento de propriedade*. É este que orienta o seu modo de interagir com o mundo: nada escapa ao processo *reificador*²⁰, nem mesmo as pessoas, convertidas que estão em “coisas” passíveis de manipulação e de posse.

É assim que, depois da posse de São Bernardo, Paulo Honório, munido desse mesmo sentimento, partirá para a próxima investida: a *posse* de uma esposa. O alvo escolhido é a professora Madalena, que Paulo Honório nem bem conhece e já arma uma estratégia de aproximação visando a “negociação” do matrimônio. A narração dos momentos que culminam na aceitação do pedido de casamento por Madalena é feita no mesmo ritmo veloz, valendo-se da mesma marcação precisa de tempo com que Paulo Honório narrou a etapa de negociação das terras.

Logo nos primeiros dias de casados começam a surgir os contratempos. Madalena vai-se rebelando contra o baixo salário pago pelo marido e se apiedando dos maus-tratos e das condições

¹⁸ Coutinho, Carlos Nelson. Apud Lafetá, O mundo à revelia, cit., p. 181.

¹⁹ Lafetá, O mundo à revelia, cit., p. 181.

²⁰ Sobre a reificação de Paulo Honório, ver Lafetá, O mundo à revelia, cit., pp. 187-9. Ver também o ensaio de Luiz Costa Lima, citado pelo próprio Lafetá, intitulado justamente “A reificação de Paulo Honório” (In: —. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966).

precárias de vida dos empregados da fazenda. Cada vez mais é tomada de horror diante das atitudes brutais do marido. Este, por sua vez, não compreende a posição humanitária da esposa, irrita-se por ela não se sujeitar aos seus desígnios. Uma desconfiança infundada leva-o ao ciúme, que, como bem nota Antonio Candido, nada mais é senão uma “variante”²¹ do seu sentimento de propriedade. E Madalena se nega determinante a converter-se em objeto de posse do marido. As tensões vão-se recrudesando até um ponto limite, que resulta no suicídio de Madalena: “vitória da reificação que destrói o humano, derrota de Paulo Honório”²².

Com a morte da esposa, começa o período da expiação da culpa. Paulo Honório quer retomar o ritmo normal de vida, mas logo desanima. O mundo foge a seus pés, ainda mais com a chegada da revolução, que traz antigos problemas de demarcação de terras, o corte do crédito e a queda do preço dos produtos. A fazenda está entregue ao abandono, assim como Paulo Honório. Criador e criação espelham-se mutuamente na desagregação.

A esta altura, entramos na etapa atual da vida de Paulo Honório: *presente* da narração, do ato da escritura. O homem ativo e decidido de antes, que a tudo e a todos manobrava, é agora um ser derrotado, destruído pelo sentimento que sempre o animou. A morte de Madalena levou-o à derrocada e impôs-lhe a necessidade de retomar o passado, a fim de detectar o ponto em que ele se des-norteou “numa errada”. A narração de sua existência fez aflorar a consciência de sua desumanidade —sua “deformidade” resultante da sede avarenta de abocanhar o mundo:

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado.
Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

²¹ Candido, *Ficção e confissão*, cit., p. 29.

²² Lafetá, *O mundo à revelia*, cit., p. 191.

Mas, a partir do momento em que Paulo Honório acede à verdade de sua existência, nasce a possibilidade de humanização. Ao fim da vida pregressa, regida pelo signo da reificação, inicia-se a busca dos autênticos valores humanos. O período, agora, não é mais de ação possessiva, mas de introspecção. A composição do livro acompanha a mudança: o estilo seco banha-se de lirismo; o andamento acelerado adquire uma cadência morosa; o tempo objetivo (tão precisamente marcado) afasta-se com a irrupção do monólogo interior, que instaura o domínio de um tempo subjetivo²³.

Depois de *São Bernardo* surge *Angústia* (1936), romance dos mais complexos, considerado por muitos como a obra-prima de Graciliano. Discordando dessa opinião, Antonio Candido vê certos excessos (partes “corruptíveis e gordurosas”, como ele mesmo diz) a contrastar com o despojamento das demais obras. Isto, contudo, não implica demérito completo do romance, pois o próprio crítico reconhece haver nele os mais fortes e admiráveis trechos produzidos pelo escritor alagoano.

Na obra gracilianiana, nota ainda o crítico, existem duas componentes básicas: “uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores”. A primeira tende a predominar (tal como atesta a contenção e clareza de sua escritura), mas é notória a presença latente da segunda. Sob este ângulo, *Angústia* representa “o momento de explosão das componentes de desvario, recalçadas não só na vida, mas nos outros livros”. Neste “caos organizado”²⁴ que é o romance, a voz narrativa é cedida a Luís da Silva, figura atormentada, portadora de um forte sentimento de autonegação, de repulsa em relação a si e também ao mundo. Através de sua ótica soturna, os seres e a realidade surgem transmudados. Tudo é projeção de suas frustrações. No livro, a imagem que melhor se presta a definir uma personalidade tão tortuosa é aquela simbolizada por um *parafuso*: “Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso”.

²³ Veja a análise das alterações da composição na parte final do romance, bem como as implicações que delas decorrem, em Lafetá, *O mundo à revelia*, cit. (especialmente a parte do ensaio intitulada “Narrativa e busca”).

²⁴ Candido, *Ficção e confissão*, cit., p. 37.

Em português, “parafusar” tem também o sentido de “matutar”, “cismar”. No romance, o verbo é tomado numa acepção extrema: converte-se no movimento exacerbado descrito pela mente, incessantemente tornando e retornando entre o presente e o passado. Ao mesmo tempo, essa mobilidade introspectiva contrasta —feito o parafusar sobre um ponto fixo— com a inércia objetiva. Isto, é certo, pode ser visto como decorrência de uma crença inabalável na impotência dos atos, um *a priori* que elimina toda e qualquer possibilidade de ação efetiva. Mas o fato é que essa inércia encontra respaldo na realidade, mais especificamente no modo como a personagem se encontra inserida no universo do capital e do trabalho: “um parafuso insignificante na máquina do Estado”, como ele mesmo declara.

Luís da Silva é um amanuense a serviço de um jornal do governo. Também “vende” artigos e composições poéticas de sua própria lavra, a fim de obter um ganho extra para auxiliar na manutenção de sua vida “apertada”. O estatuto social desse narrador permitiu a José Paulo Paes inserir *Angústia* numa certa *linhagem* da ficção brasileira, denominada pelo crítico *romance do pobre diabo*. De extração dostoiévskiana —notadamente o Dostoiévski de *Humilhados e ofendidos* e *Eterno marido*—, o pobre diabo é um (anti-) herói marcado por certa “vocação para o fracasso”. Apesar da baixa posição social, ele não participa da classe proletária, nem do lumpemproletariado. Trata-se, antes, de um “patético pequeno-burguês alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago”, vivendo “à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica, ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos de seu orgulho de classe”. O acesso do pequeno-burguês fracassado à condição de herói na ficção parece trazer uma íntima vinculação, segundo ainda o crítico, com “o frustrado papel de vanguarda que a pequena burguesia teve na nossa dinâmica social”²⁵.

²⁵ Paes, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 20, pp. 39-53, mar. 1988. Em clássico estudo de 1941, Mário de Andrade já havia examinado a figura do “fracassado” elevada à condição de “herói novo” na ficção do período em “Elegia de abril” (In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., pp. 185-95).

A “vocação para o fracasso” de Luís da Silva não se restringe apenas ao âmbito sócio-econômico, mas também ao afetivo —o cerne da história por ele narrada. Ela trata, em linhas gerais, do seu envolvimento com uma vizinha de nome Marina, a quem propõe casamento. Este não chega a realizar-se, pois durante a fase dos preparativos Marina trava contato com Julião Tavares, homem rico, falador e superficial —uma projeção invertida da imagem do narrador. Já foi notado que, sob certos aspectos, ele figura como uma espécie de *duplo* de Luís da Silva, encarnando a “metade triunfante” que lhe falta²⁶. Por ele, Marina se deixa seduzir facilmente. A traição desperta em Luís da Silva impulsos que vão levar, num crescendo, à elaboração e à efetivação do assassinato do rival: mata-o com o auxílio de uma corda— instrumento cujo valor simbólico foi demonstrado por Antonio Candido em “Ficção e confissão”. Consumado o crime, Luís adoece devido a um forte abalo nervoso. Uma vez convalescido, parte para a narração de sua história.

Esta síntese grosseira pouco ou nada diz verdadeiramente sobre a obra, pois, é certo, sua complexidade não advém do enredo, mas da visão subjetiva que a entretete com devaneios, deformações e associações de idéias. A narrativa constrói-se como uma trama de recorrências que faz aflorar os vínculos entre o presente e o passado. O monólogo interior expulsa o relato objetivo, põe freio à narrativa, que passa a fluir lenta e fragmentariamente. Como decorrência, a temporalidade também se mostra afetada: a mera sucessão dos eventos cede passo à lógica de um tempo interior²⁷.

Depois de *Angústia*, Graciliano Ramos suspende temporariamente a narração em primeira pessoa, que só retomará em 1945, com obras de nítido corte biográfico. Nesse meio tempo, passa a explorar as possibilidades de uma voz narrativa em terceira

²⁶ Candido, Os bichos do subterrâneo, cit., p. 109.

²⁷ Veja as observações sobre o tempo “tríplice” em *Angústia feitas* por: Candido, Os bichos do subterrâneo, cit., p. 108.

pessoa. Inicia escrevendo alguns contos de pouco valor, publicados em jornais brasileiros e argentinos. Posteriormente, eles seriam recolhidos num único volume, intitulado *Histórias incompletas*. Depois, submetidos a novos arranjos, supressões e acréscimos, passariam a integrar, de forma definitiva, a coletânea *Insônia* (1947).

Também originou-se de alguns contos a única obra-prima narrada em terceira pessoa: *Vidas secas*, que retrata a famigerada itinerância do sertanejo expulso pela seca enfocando uma família de retirantes (Fabiano, Sinhá Vitória e dois filhos). Esse romance de 1938 preserva na estruturação as marcas de sua origem. Seus treze capítulos são caracterizados por certa autonomia, que os faz figurar como pequenos contos, “verdadeiros casulos de vida isolada”²⁸. Daí Rubem Braga ter falado em “romance desmontável”.

A desmontagem pressupõe, obviamente, a permuta e, com isso, a ausência de subordinação de um capítulo ao outro. Não há uma “cadeia de acontecimentos”, pois os fatos narrados em cada capítulo encontram ali mesmo o seu termo²⁹. Em *Vidas secas* não há progressão no plano da história. Se houvesse, existiriam mudanças, e a única aludida no texto está dada no primeiro capítulo (inclusive o intitula), com a família batendo em retirada. A eterna errância como condição de existência está prefigurada na abertura e selada no fechamento (intitulado “Fuga”). Uma estrutura cíclica, portanto, em que a única ação efetiva é a caminhada. Temos desse modo, a incorporação do “ritmo mesológico”³⁰ à estrutura narrativa. Isto afeta diretamente a idéia de romance desmontável, pois ao menos em relação ao primeiro e ao último capítulo a permuta acarretaria uma alteração profunda no significado da obra³¹.

²⁸ Mourão, op. cit., p. 151.

²⁹ Id., ibíd., p. 149.

³⁰ Candido, Ficção e confissão, cit., p. 55.

³¹ Veja os comentários feitos por José Carlos Garbuglio e demais especialistas: Garbuglio, José Carlos, Bosi, Alfredo e Faccioli, Valentim (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 438-9 (Coleção Escritores Brasileiros).

Já em relação aos demais capítulos, a idéia parece se justificar, pois não há nexos de causalidade que os una. Eles são verdadeiros *quadros* justapostos —similares a certos trípticos medievais, como lembra Antonio Candido—, relativos ao período de “entressecas”, quando a família encontra pouso numa fazenda abandonada. As chuvas trazem de volta o proprietário, decidido a expulsá-los. Por fim, resolve contratar os serviços de Fabiano, e a família permanece. Em compasso de espera, instaura-se o domínio da existência cotidiana, que vivenciamos de perto, através das várias personagens. A cada uma delas é dedicado um capítulo. O enfoque vai direcionado, num deslizar contínuo, ora ao mundo exterior, ora ao interior: uma “*perspectiva recíproca* [...] que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele”³².

Essa tomada parcial de cada personagem acentua a condição de vida isolada, *encasulada* no seu próprio cismar. Não há interação nem mesmo entre os membros da família, dado que lhes falta o essencial: a palavra. Fabiano e os seus são seres espoliados não só de teto e alimento, mas também de linguagem. Fieis ao clima da seca, eles fazem uso de uma fala minguada, composta de parcos sons guturais e algumas palavras em completa desarticulação. Sinhá Vitória ainda consegue dar voz ao pensamento e é, por isto, admirada pelo marido. Já este, salvo os urros, muito raramente chega a compor uma frase, e ainda assim truncada.

O drama da palavra avulta em todos os capítulos, mas a condição de incomunicabilidade e consequente isolamento está mais bem ilustrada naqueles em que se retrata a vida conjunta. É exemplar, nesse sentido, o trecho do capítulo “Inverno”, no qual o narrador comenta a suposta “conversa” da família ao pé do fogo:

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espalhadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na

³² Candido, *Ficção e confissão*, cit., p. 53.

verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.

Para suprir a fala minguada, a impossibilidade de expressão, Graciliano forjou um narrador extremamente onisciente, que tudo sabe e tudo diz, ora dentro, ora fora da cabeça das personagens e até da cachorrinha Baleia, numa passagem antológica. Essa voz narrativa pode se mostrar, num primeiro momento, restrita à função mediadora (dar voz aos que não a têm), puramente impessoal. Mas não é bem isso o que revela uma leitura mais atenta.

Na narração supostamente objetiva há, constantemente, a interferência sutil³³ do escritor, que bem conhece a História brasileira e sabe do destino reservado ao retirante: servir de mão-de-obra barata nalguma cidade do Sul. Graciliano acompanha de muito perto o cotidiano e a mente do sertanejo, mas se nega a compactuar com a alienação deste diante de sua própria condição e ao que a determina. Aos devaneios do retirante, aos sonhos de uma vida liberta do ciclo infernal da seca, Graciliano contrapõe a certeza do sem-saída, historicamente fundamentada. Desse modo, o escritor marca o seu distanciamento, garantido o espaço de preservação da consciência crítica. Em síntese, como diz Bosi, o “perto se faz longe. Proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem combinam-se para enformar o realismo crítico de Graciliano”³⁴.

Depois de *Vidas secas*, Graciliano retoma a narração em primeira pessoa com *Infância* (1945). Tomando por base a linha evolutiva

³³ Veja as análises primorosas feitas por: Bosi, Alfredo. Céu, inferno. In: —. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, pp. 10-32.

³⁴ Id., *ibíd.*, p. 11.

traçada por Antonio Candido³⁵, esse livro anuncia o ponto de chegada da obra gracilianiana, em que o escritor põe termo ao *ficcional* e resvala para o puramente *confessional*. Esta *pura* confissão, é certo, deve ser relativizada, já que certos recursos da ficção persistem na reconstituição de seres e eventos do passado.

O que chama atenção logo nos primeiros capítulos dessa autobiografia é o fato de a rememoração do passado estar entretecida de considerações sobre o próprio recordar. Contrário às demonstrações —frequentemente no gênero— de onipotência mnemônica, Graciliano expõe, em várias passagens, os limites e as incertezas que cercam a reconstituição dos anos infantis. A memória é algo imprecisa, *nebulosa* (o capítulo de abertura sugestivamente se intitula “Nuvens”). Nela, o passado emerge em fragmentos, que são “como rasgões num tecido negro”. A imagem fraturada do passado responde pela natureza *episódica*³⁶ da memória, espelhada na composição do livro. Os capítulos de *Infância* foram de início, publicados separadamente. Reunidos, eles correspondem àquelas partes “esgarçadas” do tecido da memória, em que o passado se deixa entrever.

No mais, o livro compõe-se das *tópicas* invariavelmente presentes em toda *narrativa de infância*: a casa, a família, os pais, a escola, a vocação... Abre-se com o relato da *primeira recordação* e encerra-se com o rito de passagem que institui o fim da infância: o *sexo*³⁷.

Pautado por esse “modelo”, Graciliano evoca os “verdes anos” vividos nas cidades de Buíque e Viçosa. Essa evocação, contudo, não se mostra vazada naquele tom nostálgico bastante comum nes-

³⁵ Referimo-nos ao ensaio citado, intitulado “Ficção e confissão”. Ainda em ensaio posterior, Antonio Candido observaria que “à medida que os livros passam, vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória, a ponto de o autor, a certa altura, largar de todo a ficção em prol das recordações, que a vinham invadindo de maneira imperiosa”. Nota, ainda, que a “transição não se apresenta como ruptura, mas como consequência natural, sendo que nos dois planos a sua arte conseguiu transmitir visões igualmente válidas da vida e do mundo” (cf. Candido, *Os bichos do subterrâneo*, cit., p. 98).

³⁶ Candido, *Os bichos do subterrâneo*, cit., p. 111.

³⁷ Veja o estudo de Vercier, Bruno. *Le mythe du premier souvenir*: Pierre Loti, Michel Leiris. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Nº 6, p. 1.033, nov./dez. 1975.

se gênero de produção. Nem a infância está aqui associada, como de hábito, à imagem idealizada do *paraíso perdido*. Pelo contrário, muitas das experiências narradas deixam entrever o traço doloroso cravado na memória, a começar com o convívio diário junto aos pais tiranos. Perpassa as páginas de *Infância* um “sentimento de humilhação e machucamento”³⁸ que não advém apenas dos maus-tratos sofridos na pele, mas também daqueles testemunhados pelo menino: a priminha Adelaide, por exemplo, espezinhada e explorada pela mestra; ou ainda o mendigo Venta-Romba, aprisionado injustamente, por ordem do próprio pai do escritor. Estas e outras experiências atuam de forma determinante na busca de refúgio interior, de isolamento do menino. Ele se identifica, nesse sentido, com o avô paterno, retratado numa bela passagem do livro. Graciliano parece descrever a si mesmo através da figura avoenga, um homem que vive à margem da família, entregue ao fabrico de miudezas. Dele, o neto herdará a mesma “obstinação concentrada”, que será propícia, no futuro, à confecção de obras similares às urupemas do avô: “rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”.

Dando continuidade à linha confessional, surge em 1953 *Memórias do cárcere*. Nelas, Graciliano promove um recuo ainda maior em relação ao ficcional, a fim de depor sobre um período “negro” de sua vida (os anos de 1936 e 1937), quando permaneceu aprisionado sob a acusação, sem culpa formalizada, de subversão. Ao longo de quase setecentas páginas, acompanhamos os momentos que imediatamente antecedem a ordem de prisão (com a demissão do cargo de diretor da Instrução Pública de Alagoas), o encarceramento provisório em Maceió, a transferência para Recife e a remoção (nos porões de um navio) para o Rio de Janeiro, onde permaneceria até a libertação, em janeiro de 1937.

Durante meses Graciliano registrou o que via na cela, no porão do navio e na colônia correcional. Porém, como nos informa na

³⁸ Candido, *Ficção e confissão*, cit., p. 58.

abertura do livro, esses apontamentos foram atirados na água em “momento de aperto”. Restou o registro da memória, que, embora limitada para precisar com exatidão todos os acontecimentos, conserva o essencial, o que mais profundamente vincou o espírito. Muitos destes acontecimentos permaneceram vivos na lembrança devido ao papel desempenhado na forçosa reavaliação de crenças, de convicções do escritor. Não raro aflora no texto o sentimento de surpresa, de estranhamento diante das atitudes do próximo. A bonomia e a solidariedade provêm de quem menos se espera (de guardas e oficiais), chegando mesmo ao paradoxo, com a completa inversão de papéis no episódio em que o “excelente capitão Lobo” (superior responsável pela guarda do escritor) propõe-lhe fazer um empréstimo de dinheiro. Isto rompe com a divisão maniqueísta entre o bem e o mal e impõe a necessidade de retomar os próprios preconceitos: “Essas descobertas de caracteres estranhos me levam a comparações muito penosas: analiso-me e sofro”.

Antonio Candido observou muito bem em “Ficção e confissão” que esse “processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo” surge como que “completando pela própria vivência o panorama que antes havia elaborado no plano do romance” (p. 62).

Cumprido, por fim, notar que *Memórias do cárcere* é obra inacabada, interrompida pela morte prevista e registrada nas páginas iniciais:

Estou a descer para a cova, este novelo de casos em muitos pontos vai emaranhar-se, escrevo com lentidão —e provavelmente isto será publicação póstuma, como convém a um livro de memórias.

Esta não é a única publicação póstuma. Logo no ano seguinte à sua morte surgiria *Viagem* (1954), relato da visita feita à União Soviética (passando pela Tchecoslováquia) na condição de presidente da Associação Brasileira de Escritores —convidado para as comemorações do 1.º de Maio (1952). Já no ano de 1962, seria a

vez de duas coletâneas. A primeira, *Linhas tortas*, reúne crônicas e artigos escritos entre 1915 e 1952. A segunda, intitulada *Viventes das Alagoas*, compõe-se de quadros de costumes e paisagens do Nordeste (originalmente publicados entre 1941 e 1944), além de trazer dois relatórios endereçados ao governo de Alagoas em 1929 e 1930, quando Graciliano Ramos ocupava o cargo de prefeito de Palmeira dos Índios³⁹. Ainda em 1962 surgiria *Alexandre e outros heróis*, reunião de histórias infantis: “Histórias de Alexandre”, “A terra dos meninos pelados” (prêmio de literatura infantil do Ministério da Educação, em 1937) e “Pequena história da República”. Finalmente, em 1981 seriam publicadas as *Cartas*.

Afora os títulos mencionados até aqui, Graciliano Ramos ainda escreveu um romance juntamente com Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado: *Brandão entre o mar e o amor* (1942). É de sua autoria a terceira parte, intitulada “Mário”. Graciliano Ramos foi também tradutor de Booker Washington (*Memórias de um negro*) e de Albert Camus (*A peste*).

³⁹ Outros ensaios, não recolhidos nessas coletâneas, estão reproduzidos em: Garbuglio, José Carlos, Bosi, Alfredo e Faccioli, Valentim (org.). Textos avulsos. In: —. *Graciliano Ramos*, cit.

Bibliografia

- Abdalla Jr., Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- . *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- Candido, Antonio. Ficção e confissão. In: Ramos, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.
- . Os bichos do subterrâneo. In: —. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.
- Carvalho, Lúcia Helena. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- Cristovão, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- Garbuglio, José Carlos, Bosi, Alfredo e Faccioli, Valentim (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987 (Col. Escritores Brasileiros).
- Lafetá, João Luiz. O mundo à revelia. In: Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- Lima, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: —. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- Lins, Álvaro. Valores e misérias das *Vidas secas*. In: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- Malard, Letícia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- Mourão, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969.
- Paes, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 20, mar. 1988.
- Pinto, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.
- Santiago, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

CLARICE LISPECTOR

Vilma Arêas

Brasil. Professora de Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem em Universidade Estadual de Campinas (SP). Obras principais: *Na tapera de Santa Cruz* (ensaio); *Iniciação à comédia* (ensaio); *Partidas* (ficção); *A terceira perna* (ficção); *Aos trancos e relâmpagos* (ficção), Premio Jabuti.



I

No final do Estado Novo no Brasil (1937-1945) emergem as figuras de Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Cada um a seu modo, todos acrescentaram ao mapa da literatura brasileira regiões desconhecidas.

“O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1944), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942)”, afirma Antonio Candido¹.

Entretanto, a primeira voz crítica a prognosticar as dificuldades a que se votaria, por força, a obra clariciana foi a de Gilda de Mello e Souza:

¹ Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 206.

A senhora Clarice Lispector é uma escritora ambiciosa. Nisso reside, aliás, a majestade barroca com que avança pelos problemas mais complicados, tentando resolvê-los. Possuidora de enorme talento e de rara sensibilidade terá de sofrer, fatalmente, as desvantagens de ambos. Já que lhes usufruem largamente os benefícios².

Vantagens e desvantagens vêm ligadas, deste modo, à desmedida, provocada por qualidades pessoais.

Outro predicado, a ambição, pode também ser lido com duplo sinal. Mas aqui, certamente, é de cor positiva e significa —já agora fora da citação— o empenho que faz a escritora trabalhar com afinco, dentro do ritmo que lhe é próprio, e perscrutar pacientemente o material escolhido como forma expressiva —a língua portuguesa.

A esses fatores de ordem íntima, indicadores de possível duplicidade, devemos acrescentar outro, de valor externo, mas que regressará à ordenação do texto. Instada a trabalhar desde cedo por questões econômicas, Clarice Lispector aos 21 anos é redatora da Agência Nacional, ao mesmo tempo em que inicia o curso de Direito. No ano seguinte, ingressa no jornal *A Noite*, onde, declara, fazia de tudo, menos escrever sobre crimes ou notícias sociais. O ano, 1941, em plena Segunda Guerra Mundial. Como jornalista, Clarice estará no centro das informações sobre os acontecimentos nacionais e internacionais, produzindo textos específicos.

No entanto, um outro tipo de texto, o literário, continuava a significar, como no “tempo mágico” da infância, o reino do prazer, das leituras descompromissadas, com livros escolhidos pela sedução do título, numa biblioteca de aluguel. Lê muito e de tudo, sem muito critério: clássicos portugueses e brasileiros, Dostoiévski, Madame Delly, autores modernos nacionais, sem desprezar as novelas cor-de-rosa e os policiais, aos quais permaneceu inalteravelmente fiel.

² Mello e Souza, Gilda de. *O lustre*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 jul. 1946.

Com Hermann Hesse —afirma— descobre a “grande” literatura. Depois virão Katherine Mansfield, com quem sente profunda identificação, Proust, Julien Green. Este deixará marcas perceptíveis na primeira ficção de Lispector através do romance introspectivo de seu grande amigo Lúcio Cardoso, claramente influenciado por Green. Deste, retomaram ambos certa *ilogicidade* no comportamento de personagens, certo tratamento inusitado do *suspense*, resolvendo-se propositalmente em nada, o clima de decadência que cerca muitas das narrativas etc.³.

No entanto, podemos adiantar que a construção paradoxalmente *excessiva* do escritor francês, que encontra sua própria definição numa frase de *Adrienne Mesurat* (“Aqui também o ambiente tinha um luxo que dava impressão de pobreza”), coloriu-se de novos tons, encontrados em soluções individuais ou estabelecidos pelas questões difíceis dos modelos importados.

Dentre os poetas que impressionaram Clarice Lispector figuram, além dos modernistas brasileiros freqüentemente citados, Emily Brontë, a poetisa de “Remembrance”, traduzida entre nós por Lúcio Cardoso e Fernando Pessoa, havendo rastros do poeta português em alguns de seus textos.

O arremate dessa formação variada, porém pouco ortodoxa, abriu a Lispector um espaço de liberdade para criação, vizinha a um certo desenraizamento, fatalidade também da diáspora judaica, que, por acaso, a trouxe em 1920 da Ucrânia ao Recife aos dois

³ É principalmente nos romances ambientados na província (em Green, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Lispector) que esse clima desolado se instala. Alfredo Bosi fala da “paisagem moral que entra como *clima*” nesses romances, com a decadência e a modorra do interior compondo “atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações” (*História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 465). À *província* como mero cenário adiciona-se, portanto, um valor simbólico claro, conforme encontramos na Granja Quieta de *O lustre*, no subúrbio de *A cidade sitiada*, ou no “coração do Brasil” de *A maçã no escuro*, de Lispector. Julien Green afirmaria mesmo conhecer bastante mal a província, tendo-a apenas cruzado de trem ou automóvel; a justificação da escolha de tal cenário na maioria de seus livros devia-se a “quelque chose de terrible dans les existences de province où tout conserve le même aspect quelques que soient les modifications profondes de l’âme” (apud Arco e Flexa, Teresinha de Almeida. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP. Inédita).

meses de idade, fazendo-a, em consequência, brasileira, como gostava de salientar.

A longa errância pelo exterior, durante quase dezesseis anos, após seu casamento com um diplomata brasileiro, deve ter intensificado essa situação. Por outro lado, possibilitou-lhe entrar em contato direto com o momento cultural europeu e americano. Na Itália, o grande Ungaretti traduz o primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem* e De Chirico pinta seu retrato.

Entretanto, continuará a viver uma situação de bilinguismo⁴. Se, na infância, pelo menos até os 9 anos de idade, havia o iídiche falado pela mãe, outras línguas agora se alternarão com o português, principalmente o francês e o inglês, utilizados até mesmo em anotações pessoais. Acrescente-se a isso sua atividade de tradutora⁵, exercida quase ininterruptamente após seu retorno definitivo ao Brasil, para equilibrar o sempre precário orçamento doméstico.

Alguns críticos vêem no inesperado de sua sintaxe uma consequência desse convívio linguístico, na medida em que a escritora teve oportunidade de observar, de fora, a própria língua.

Em crônica do *Jornal do Brasil*, de 12 de junho de 1971, Clarice Lispector comenta uma afirmação de Gregory Rabassa, que acabara de traduzir *A maçã no escuro*:

Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe coisa alguma. Não entendo. Aceito. Gregory Rabassa deve saber o que diz⁶.

Língua, sintaxe, destino ou qualidades pessoais, o fato é que

⁴ Varin, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Tese de Doutorado. Universidade de Montreal, 1986. Inédita.

⁵ Clarice traduziu vários romances de Agatha Christie, peças de Lilian Hellman, Ibsen, Tchecov; além disso, adaptou diversas obras para o público juvenil, como *Tom Jones* e os contos de Poe, entre outros.

⁶ Lispector, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 551.

Clarice habita um lugar-entre, intervalar, ideal talvez para se olhar qualquer panorama com certa independência. Juntando-se a isso o convívio com textos de qualidade e extração diversas, teremos algumas coordenadas para uma primeira aproximação da obra de nossa autora.

Havemos de descartar com prudência certas declarações da própria romancista. No intuito de defender a todo preço sua privacidade, sem o que não conseguia criar, ou, talvez, em sua ojeriza a qualquer conversa que cheirasse a pedantismo universitário, Clarice acabou por gerar uma espécie de *persona*, cujos dados biográficos, a começar pela data de nascimento, não coincidem *in totum* com a de Lispector *ela mesma*; assim como a lenda da artista inteiramente espontânea, pouco dada a leituras e ao trabalho com o próprio texto, desmente o que na realidade acontecia.

Veremos então que certas raízes aparentemente aéreas do texto clariciano se fixam com vigor no chão da literatura brasileira. Suas contradições ou ambiguidades mais o afirmam que negam.

II

A partir do romantismo, o problema da língua portuguesa no Brasil ocupou de maneira especial os escritores.

José de Alencar, particularmente, empenhou-se em abrazeirar a sintaxe lusa; e se os pendores classicistas dos primeiros anos deste século interromperam esse projeto, o modernismo, a partir de 1922, esforçou-se por livrar a língua do acento lusitano, sentido já como artificial.

A partir dessa época a questão não mais se afastará da esfera da reflexão dos escritores mais inquietos, até os dias de hoje⁷. Clarice

⁷ Autores tão distantes programaticamente quanto Nelson Rodrigues e Zulmira Ribeiro Tavares tematizam de modo explícito a questão. Cf. entrevista do teatrólogo, em *Cadernos Brasileiros* (Nº 35, mai./jun. 1966), e “A trambolha” (celebração da vida por palavras tortas), de Zulmira Ribeiro Tavares, em *O mandril* (São Paulo: Brasiliense, 1988).

se alinha junto a esses. É aguda nela a consciência da língua como matéria a ser trabalhada e como tradição viva, pois que obrigatoriamente reatualizada a cada momento pelos escritores. Quer extrair dessa substância o máximo, percebe-lhe os limites e compara-a com outros idiomas:

...amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimentos e de alerteza. [...]

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la —como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. [...] se me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo⁸.

“Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, conto que abre *Laços de família* mostra, entretanto, que já estamos distantes do desejo de inventar “do dia para a noite” uma língua brasileira, como num certo momento defendeu o primeiro modernismo.

Clarice usa o conto como um espelho que devolve reflexos e revolve imagens estereotipadas, pois sua verdadeira personagem é o registro da língua de Portugal, olhada através de amável caricatura como o exótico (e bêbedo), do lado de cá do oceano.

A partir desse texto, as diferenças estão colocadas e os limites traçados. Desligamo-nos alegremente de nosso passado, de modo à primeira vista paradoxal, trazendo-o todo à tona da página.

Além de servir de exemplo à acuidade auditiva da autora (que afirmava “tocar piano de ouvido” e também “viver de ouvido”), o texto revela-nos o virtuosismo de Clarice em sua intenção de forçar

⁸ Lispector, Clarice. Declaração de amor. In: —. *A descoberta do mundo*, cit., p. 134.

a linguagem para que ela “dê de si”, ceda aos caprichos ou desejos de quem a usa. Escrever com “amor e atenção e ternura e dor e pesquisa” é como ela descreve seu processo criador a Tom Jobim⁹.

Mas, às vezes, é o narrador que cede à força da expressão cunhada, ou aforismo, ou palavras inevitáveis —pelo automatismo— em determinadas situações; assim, palavra ou expressão emergem repentinamente num fluxo lingüístico de outra qualidade, onde ficam fora de lugar e criam a comicidade do texto.

Damos um exemplo ao acaso, extraído de sua versão do conto folclórico “Festa no céu”, em *Como nasceram as estrelas*, no qual o sapo consegue ludibriar o urubu a fim de poder subir aos ares sem asas:

O sapo foi falar com o urubu:

—Você vai levar seu violão, urubu?

O urubu, de violão debaixo da asa, nem se dignou a responder.

—Senhor urubu, quer me fazer um único favor? o de ver se estou naquela esquina?

O urubu, meio burro, replicou que, já que era um só favor, ele iria. E não carregou o violão. O sapo mais que depressa entrou no violão e ficou lá bem quieto, embora tivesse uma vontade louca de fumar.

A “vontade louca de fumar” atropela o conto a partir da situação de estar fechado num espaço exíguo, portanto exigido por uma circunstância independente do universo textual (em nenhum outro momento se alude ao vício de fumar da personagem); o procedimento parte o fio da narrativa, torna-a inesperada e muito engraçada, além de aproximar a personagem-sapo do narrador-gente.

A gíria “ir ver se estou naquela esquina” funciona da mesma maneira, pois sendo expressão contemporânea e datada a mão, estremece a intemporalidade do conto folclórico, transporta-o pelos

⁹ Lispector, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 15.

ares (como ao sapo) para um outro contexto, transformando-o em *outra coisa* segundo um recurso próximo ao *ready-made*.

O abasileiramento da frase em Clarice é conseguido por meio desse duplo movimento (controlar a língua/deixá-la solta), o que lhe dá um ritmo especial alternativo de fluidez e corte, não fora o fragmento o método fundamental de composição da escritora.

Esse mesmo andamento binário em termos de construção frasal pode ser verificado em várias combinações. Por exemplo, no jogo da metáfora insólita com o termo banal, que compreende a contenção brusca —e brilhante— da poesia¹⁰ e a contaminação com os gêneros menores —crônica, historinhas sentimentais, o policial—, para o que sem dúvida contribuiu a prática jornalística de Lispector.

A imagética de Clarice, portanto, a brusquidão que a caracteriza, ou pelo inesperado de seu prosaísmo (raspando a tinta à tradição beletrista) ou pelo insólito da relação, golpeia rijo a frase dando-lhe uma crispação ou contenção significativa raras vezes encontrada na prosa. Sérgio Milliet já o notara¹¹, e também Eliane Zagury, que fala da “linguagem especial” de Lispector como “alguma coisa que é e não é poética”¹².

Teimosamente, rodeando um sem-número de vezes a frase, a idéia, o esboço (“cantilena enjoada diz alguma coisa” —afirma em *A legião estrangeira*), Clarice persegue a concretude da linguagem, o que em certas realizações a faz “uma desconhecida precursora do ‘nouveau roman’”, segundo Antonio Candido¹³.

Essa intenção está claramente expressa em *A maçã no escuro*,

¹⁰ Em todas as entrevistas, quando perguntada se tentara alguma vez escrever poesia, Clarice responderia enfaticamente que não e mudava de assunto. Na verdade, enviara a Manuel Bandeira alguns poemas e fora desencorajada. Ao que parece, nunca mais tentou. Em carta datada de novembro de 1945, Bandeira, arrependido, pede à escritora alguns versos para incluir em sua antologia de poetas bissexto: “Se eu tivesse comigo os poemas que um dia me mostraste...” (apud Varin, op. cit.).

¹¹ Milliet, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 2.

¹² Zagury, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

¹³ Candido, op. cit., p. 210.

pois todo o movimento de Martim, de radical recuo à essencialidade, é dirigido pelo desejo do concreto, pela recusa do abstrato, o que faz desabar a linguagem do preciosismo aos aforismos que encerram o livro.

Ao contrário de um natural apodrecimento —o que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível— sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria [...]. Seu próprio corpo era abstrato. E as outras pessoas eram abstratas: todos se sentavam nas cadeiras do cinema escuro, vendo o filme. Na saída do cinema [...] ao doce vento, havia um homem em pé pedindo esmola, então dava-se a esmola abstrata sem olhar o homem que tem o nome perpétuo de mendigo. Depois ia-se dormir em camas abstratas [...]; amava-se com alguma concentração e dormia-se como uma unha que cresceu demais [...]. Mas no meio da noite de repente se acordava vomitando... (p. 49).

Semelhante trabalho com a linguagem, a busca do concreto, não está isolado na literatura brasileira; encontra-se, por exemplo, com a proposta poética de João Cabral de Melo Neto:

A função do poeta é vivificar a linguagem [...]. Portanto, a primeira coisa que eu diria é que a palavra concreta é sempre mais poética que a palavra abstrata. Eu digo <M>poética no sentido que nós aprendemos no colégio. Maçã é concreta. Tristeza é abstrata, melancolia é abstrata¹⁴.

A construção por opostos resulta muitas vezes num produto híbrido que tenta, a partir de um certo momento, romper a barreira dos gêneros e das artes (Em *Água viva*, Clarice diz escrever como quem pinta e querer ser compreendida como se compreende a música).

¹⁴ Melo Neto, João Cabral de. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1988. Ilustrada.

A proposta faz parte da ambição contemporânea, européia e latino-americana (confira-se especialmente Cortázar).

Na verdade, nessas ocasiões Clarice escreve como quem improvisa, ao sabor do fluxo verbal, que acolhe a palavra fora do lugar, roçando a dissolução da linguagem e o *kitsch*, em sua mistura de sofisticação e ingenuidades.

Esse delírio, entretanto, busca um efeito, pois o improvisado, “como quem desenrola um novelo de linha”, significa “técnica interna, modo de abordar, delicadeza, distração fingida”¹⁵.

Se essa técnica, entretanto, se exerce necessariamente de modo confuso, embebido de subjetivismo e de inspiração, jamais se afasta da atividade vigilante que é, seja na correção da tradução de seus livros para outras línguas¹⁶, seja em relação a seu texto original.

Em carta a Lúcio Cardoso confessa sua preocupação a respeito da colocação de uma simples vírgula numa frase; há oito ou onze versões de *A maçã no escuro* (o número varia segundo o depoimento), de *Água viva*, a princípio *Objeto gritante*, em que foram cortadas aproximadamente 100 páginas, e assim por diante.

Ao lado de textos que parecem brotar de forma acabada, como diz ter acontecido com “Uma galinha”, os exemplos acima confirmam a outra face de seu processo criador e coincidem com a resposta à pergunta que lhe fez Iberê Camargo: “—Que conselho daria a novos escritores?” “—Trabalhar, trabalhar, trabalhar”, retrucou Clarice.

Não será por mero acaso que os humildes artesãos S. Crispim e S. Crispiniano funcionem em *A maçã no escuro* como figuras emblemáticas da narrativa, empenhada esta em “passar a limpo” a condição de cidadão da personagem, assim como o seu desejo de

¹⁵ Lispector, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 173.

¹⁶ “Je préfère que mon livre ne soit pas publié en France à le voir paraître avec tant de défauts”. Deste modo, Lispector ameaça seu editor francês. “Assim envio a você a cópia assinada [...] certa de que o livro se manterá dentro de sua língua ‘brasileira’” —escreve a Thiers Martins Moreira, intermediário da edição portuguesa, em abril de 1961 (apud Varin, op. cit.).

uma nova literatura, onde coubesse “a graça infinita que pode se levantar em vôo de uma frase simples”¹⁷.

Em texto inédito intitulado *Literatura de vanguarda no Brasil*¹⁸, conferência pronunciada na Universidade do Texas (México, 1965), Clarice Lispector expõe seus critérios literários, dando um balanço na moderna literatura brasileira. Retomaremos o ensaio em seus pontos fundamentais.

A literatura como “forma de conhecimento”, ou como um “instrumento avançado de pesquisa”, está ligada, entre nós, à revolução de 22. A palavra de ordem do movimento pertence a Mário de Andrade, que sacrificou a construção de sua obra pelo projeto de “rebentar uma visão estratificada de literatura, forçando a visão de uma realidade outra”. Literatura, para ele, significava “o direito permanente da pesquisa estética”, com o que a conferencista concorda, produto que é de 1922. Desse ponto de vista, execuções tão diferentes como a limpidez clássica de Graciliano Ramos e o propalado desleixo de José Lins do Rego cabem no mesmo projeto, o de abraçar a língua portuguesa, na “urgência de entendermos as nossas coisas”. Em última análise, tal intenção é política, pois significa “a destruição das formas inúteis de ser ou de escrever”.

Ora, vanguarda, autoconhecimento e pensar a própria língua são sinônimos. Por sua vez, pensar a língua portuguesa no Brasil quer dizer pensar “sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos”.

Essa é a linguagem real, isto é, a que tem uma relação dialética entre fundo e forma, a que “reflete e diz com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos”.

Por outro lado, a descoberta tem uma relação viva com a invenção. Basta-nos pensar em Guimarães Rosa, que criou uma linguagem subjacente à nossa, “como se fosse um substrato de nossa língua, permitindo-nos tocar na nossa maior intimidade”.

¹⁷ Lispector, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 288.

¹⁸ Encontra-se no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Como Octavio Paz, que afirma a invenção como ponto de chegada de uma busca das próprias raízes após o desenraizamento e cosmopolitismo sul-americano¹⁹, Clarice diz:

Somos, por enquanto, falsos cosmopolitas, e o interior do Brasil revelado por Guimarães Rosa está em cada um de nós, e tão bem revelado que atinge a altura duma invenção. Descobrir é inventar, ver é inventar.

Essa fome de sabermos quem somos nós distingue-se necessariamente do ufanismo romântico, resumido no verso “nossas várzeas tem mais flores”, de Gonçalves Dias. Hoje, afirma Clarice, estamos mais realistas e, portanto, mais artistas, “sofremos as nossas flores”.

Por último, duas observações: a distinção necessária entre vanguarda e novidade ou modismo e a distância que há entre literatura, que supõe domínio técnico, e catarse, exercida apenas por quem deseja “descontrair”.

Dá o exemplo desta última atitude com a pintura como ela mesma a pratica:

Pinto tão mal que dá gosto [...]. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma.

De que modo Clarice convive com o “rigoroso” e o “relaxante” na arte, que, conforme vimos, tem a sua sedução, e como essa perspectiva crítica é objetivada na construção de seu texto é o que pretendemos ver no próximo item.

Talvez a resposta esteja no fato de que, em um certo nível, o texto é transformado num exercício problemático sobre os contratempos da própria escrita.

¹⁹ Apud Sucre, Guillermo. A nova crítica. In: Fernández Moreno, César (coord.). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 271.

Em *Perto do coração selvagem*, uma antiga retórica, “sincera e segura”, atribuída a uma personagem obtusa e sem cílios (p. 19), não tem mais nenhuma utilidade para uma nova prática literária. O que escrever então, se não se pode confiar nos enredos, por inessenciais, e não se pode falar em herói? “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?”, indaga o narrador (p. 60). E em seguida: “Como terminar a história de Joana?”. Essa indagação, que sustenta basicamente o texto, conduz em seu limite à tentação do silêncio:

...é como se em vez de escrever, ela descrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado...²⁰.

Além desse insistente problema que o texto levanta, ele próprio é problemático por seu caráter a um só tempo loquaz e evasivo. Em meio a fragmentos, nele está o tom solene que o atravança em seu fluir (trechos sobre Espinosa), ao lado do registro bíblico a que pede auxílio o narrador na dúvida sobre o que escrever (o *De profundis* que fecha a primeira e a segunda parte do livro), junto à tentação dos “enredos” dos quais foge, mas que assombram a narrativa:

Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo (p. 51).

Mas tais enredos ultrapassam o nível da alusão e fornecem algumas soluções para o romance. Temos, assim, o surgimento repentino da herança, para tornar plausível a viagem de Joana, o que desconcertou Roberto Schwarz.

Em 1944, quando surgiu, *Perto do coração selvagem* causou um choque no meio literário brasileiro, dominado então pelo romance

²⁰ Nunes, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

social, apesar da nota dissonante representada pela literatura introspectiva de Cornélio Pena, Lúcio Cardoso ou Otávio de Faria.

Num ensaio penetrante, Antonio Candido assinalou o que lhe parecia específico do livro: sua reflexão sobre a linguagem e um certo ritmo de procura e penetração “que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea”²¹. Aproximam-na dos “violadores” da rotina literária, Oswald e Mário de Andrade. Muitos anos depois, o julgamento do crítico se mantém: “Em *Perto do coração selvagem*, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro”²².

Clarice estréia, assim, fiel à noção de literatura como um “instrumento avançado de pesquisa”. Entretanto, algo vagamente ameaçador parece se esconder no livro, o que poderia ser localizado, a princípio, na falta de nexos a amarrar os episódios.

Roberto Schwarz, porém, compreende a solução de descontinuidade dada ao texto como um princípio positivo de composição²³. A debilidade dele, para Schwarz, acontece justamente quando Clarice tenta uma causalidade para as ocorrências. Cita, então, o episódio da herança ao final, que torna plausível a viagem da personagem Joana.

“Livro fosforescente” chamou à obra João Gaspar Simões²⁴, e bem podemos nos perguntar qual é a propriedade que o faz brilhar sem espalhar calor, que espécie de *frio* ameaça o texto ou mantém em suspensão as ações de Joana, numa esfera sempre liminar... Certamente trata-se de verdadeiro lançamento *ex-machina* amarrando o desfecho, numa contaminação clara com o folhetim, o “drama”, enfim.

Tal contaminação, talvez inesperada numa obra de vanguarda, não deixa de harmonizar-se com o intuito da autora de romper as

²¹ Candido, Antonio. No raiar de Clarice Lispector [1944]. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

²² Candido, *A educação pela noite...*, cit., p. 200.

²³ Schwarz, Roberto. *Perto do coração selvagem*. In: —. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

²⁴ Simões, João Gaspar. Clarice Lispector, inovadora do romance brasileiro. In: —. *Literatura, literatura, literatura*. Lisboa: Portugal, 1964.

esferas fixas da arte, torná-la porosa a uma proposta só verdadeiramente resolvida em *A hora da estrela*.

No vértice desta investigação ou desta dúvida encaixa-se a “estética do feio” ou do “mau gosto” a que Lispector sempre se mostrou sensível, à semelhança de outros escritores brasileiros, em experimentação com a língua.

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não —repetia-se ela— é preciso não ter medo de criar (p. 14).

Desse ponto de vista de busca de soluções estéticas, *A paixão segundo G. H.* é um romance decisivo. Podemos mesmo afirmar que o texto despede-se dos moldes consagrados da perfeição formal —evidente, por exemplo, nos contos—, realizando-se, ao mesmo tempo, como tal. “Adeus, beleza do mundo” (lemos à p. 83). E mais: confessa-nos o livro não ter medo do ridículo, não ter pudor, não evitar o mau gosto.

Juntando a ação à palavra, G. H. começa a pôr em prática a idéia, boiando sobre “vagalhões de mudez”.

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca (p. 19).

Pela primeira vez também aborda-se claramente o problema da luta de classes²⁵, ao mesmo tempo que as “belas-artes” estão contrapostas às “coisas práticas”, e a arte diletante da burguesia, confrontada com a “escrita” da empregada doméstica.

²⁵ Cf. Oliveira, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/ INL, 1985.

É através de tal “escrita” que G. H. escapa de ser personagem num livro sentimental intitulado *Vida e amores de G. H.* (p. 161), ou num drama talvez de *far-west* cinematográfico: “Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida” (p. 8).

Em vez disso, numa cidade chamada Rio de Janeiro, com seus “seiscentos mil mendigos”, desenrola-se um outro tipo de conflito, entre uma personagem que “vivía no último andar de uma superestrutura” (p. 68) e outra, ocupante do *bas-fond* da cobertura, “na sua dupla função de dormida e depósito de trapos...” (p. 34).

A clareza formal do romance, composto com os recursos do *leixa-pren* da poesia medieval, estabelece uma relação paradoxal com o tom que o percorre, entre paixão e racionalidade, do mesmo modo que a limpidez do conflito de classes parece às vezes se toldar com a superposição dos planos temporais, a contemplação mística e a dimensão alegórica.

G. H. desenvolve seu monólogo, não tanto no apartamento de um edifício, mas nos escombros da civilização de nossos dias. O edifício que ela sente prestes a desabar é todo o mundo ocidental, ameaçado de um holocausto nuclear²⁶.

Os paradoxos e oxímoros em nível frasal testemunham essa complexa construção multivalente, ponto alto da sofisticação formal da ficção clariciana.

Sem querer forçar uma leitura simplista, não podemos deixar de observar que 1964, data da publicação do romance, marca o início da ditadura militar brasileira, período caracterizado por intensa ebulição política. Desta fase em diante, a ficção de Clarice segue uma outra vertente, apostando no “feio” que tanto tematizou — seja o monólogo delirante de *Água viva*, sejam os contos de *Onde estivestes de noite*, sejam os textos de *A via crucis do corpo*,

²⁶ Id., *ibíd.*, p. 28.

que foi desprezado pela crítica mas que abriga uma das melhores realizações de Clarice em termos de paródia, humor e a difícil aliança do banal com o patético. Nesses contos percebemos o amadurecimento da escritora, que faz da língua o que quer. Longe do preciosismo, não tem medo de ameaçá-la com uma espécie de crua materialidade.

Durante 1967, 1968 e 1969, época do endurecimento da ditadura, Clarice escreveu aos pedaços, conforme seu método de compor, um livro curioso, intitulado *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Curioso porque, embora falho pela irresolução das propostas, o texto nos confessa procurar “um realismo novo”, que situasse as coisas num conjunto inteligível, segundo o método da “desarticulação necessária, para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto...” (p. 107).

Na época, a escritora foi muito cobrada politicamente em relação à questão social, foi “enterrada” no “cemitério” de Henfil²⁷, ao lado de outros suspeitos de reacionarismo. A humilhação cívica era grande e ela se defendia como podia²⁸: “Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos”.

Durante a elaboração de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Clarice participou de passeatas e fechou, às vezes, as crônicas no *Jornal do Brasil* com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, acrescentou ao texto um PS aflito: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”.

Não era hora, entretanto, de se resolver o impasse em termos ficcionais e algum tempo teria de correr até *A hora da estrela*, última obra da escritora publicada em vida.

Apesar de discutir o fazer literário, ou de referir-se à tradição,

²⁷ Famoso cartunista brasileiro, que, na época, desenhava em suas tiras um cemitério com túmulos dos “reacionários”, cujos nomes apareciam escritos nas lápides.

²⁸ Em *A paixão segundo C. L.*, Berta Waldman observa que a fragmentação clariciana oferece-se “como um espelho da sociedade moderna, vislumbrada como uma totalidade fragmentada” (São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 32).

contando ao mesmo tempo uma história, o texto de *A hora da estrela* propõe um novo metabolismo desses elementos.

A banalidade da historinha —a destruição de uma jovem nordestina semiproletarizada numa cidade “toda feita contra ela”— funciona magistralmente para o rebaixamento das grandes questões, comuns nos textos anteriores, e para um descarnamento das metaforizações, desfazendo as relações automáticas.

Todos os grandes temas (a incomunicabilidade, a estética do feio, o silêncio, a definição de amor, verdade *versus* mentira etc.) são conseqüências da pobreza da personagem, cuja inexistência social nadifica temas e situações.

Como, entretanto, pôde Clarice escapulir do conforto da alusão e falar diretamente da pobreza? A solução foi dada na repartição do texto em verso e reverso. Um lado retém as marcas de um narrador meio tolo e comprometido com as convenções moralistas e literárias, usuário de uma retórica empolada, passadista; outro é o lugar de onde fala um segundo narrador, implícito, todavia um verdadeiro *metteur en scène*, que escolhe o circo como cenário adequado àquela história acontecida “em estado de emergência e calamidade pública”.

Pensa-se a princípio que, a despeito das boas intenções, o texto continuava dentro da proposta irritada de Clarice, de escrever “de propósito um livro bem ruim para os profanos não gostarem”. Pouco a pouco, entretanto, o rosto patético, entre tolo e iluminado, de Macabéa surge do fundo do espelho barato com um grande nariz de *clown*, “meio caiado” de pó-de-arroz, a boca exageradamente pintada de batom, em sua tentativa de imitar Marilyn Monroe.

Os outros personagens cabem também no mesmo picadeiro “feito de dentina exposta” e seguem as marcações, tanto do drama circense, desdobrado por entre os treze títulos com que Clarice batiza a história, quanto da consciência culpada de um dos narradores, que, para falar da pobreza, deseja identificar-se com ela. O outro narrador, ao contrário, usando recursos da arte popular, toma distância de seu tema através do jogo formal, armando uma estrutura ao mesmo tempo popular e antinaturalista.

Nesse compasso, e com o auxílio da linguagem figurada, um vertiginoso jogo cênico se desenrola, utilizando máscaras e trejeitos, improvisação e delírio verbal, lugares-comuns colados à rutilância do “discurso literário”, que no lado avesso exhibe seus remendos: a radiografia da pobreza urbana segundo o modelo brasileiro. Suas ligações com o campo, sua mistura com o escravismo, seu cotidiano saqueado, a alienação programaticamente produzida sob o nome de “cultura”, em suma, o retrato de uma classe que só pode se espelhar nos *Humilhados e ofendidos*, livro que o texto coloca furtivamente no caminho do olhar de Macabéa, mas fora de seu alcance.

Pode-se sem dúvida afirmar que é essa combinação de modernidade com recursos da arte popular, a incorporação de seu inacabamento, sua improvisação, que torna possível responder, através de *A hora da estrela*, às indagações e dúvidas desfiadas desde *Perto do coração selvagem*.

Fica assim marcado o caminho da ambição de Clarice Lispector, no próprio sentido etimológico do termo (ambivalência e inquietação da busca), dirigido à resolução dos “problemas mais complicados”. Nessa obstinação abriu mão do já conhecido, da habilidade ingênua, da banalidade da esperteza e teve a coragem de, em mais de um momento, errar escandalosamente.

Com certeza, a esse risco mortal aqueles que se inspiram nela raramente ousarão se expor.

Nota biobibliográfica

Clarice Lispector (Tchetchelnik, Ucrânia, URSS, 1920-Rio de Janeiro, 1977).

Com dois meses veio para o Brasil com os pais, que se estabeleceram no Recife, onde passou a infância. Da infância reteve a memória da pobreza, da doença materna e do hábito de fabular “histórias que não acabavam mais”. Nesse período, Monteiro Lobato foi sua grande revelação literária. Já nessa época escrevia histórias

descritas como “sensa-ções”. Aos 9 de idade compôs uma canção intitulada “Lamentação”, pela morte da mãe. Em 1933 a família mudou-se para o Rio de Janeiro. Nessa cidade iniciou sua carreira de jornalista, ao lado de Lúcio Cardoso e Antonio Callado, formou-se em Direito e casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente. Em 1944 publicou *Perto do coração selvagem*, iniciando suas viagens ao exterior, onde permaneceria por quinze anos, com raras estadas no Brasil. No período, publicou *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *Alguns contos* (1952). Em 1959 separou-se do marido e retornou definitivamente ao Brasil. Publicou *Laços de família* (1960) e *A maçã no escuro* (1961), escritos no exterior. A essa altura já era uma escritora consagrada, várias vezes reeditada e traduzida em outras línguas. Seguiram-se novos títulos: em 1964, *A paixão segundo G. H.* e *A legião estrangeira*; mais tarde, a segunda parte deste último livro foi publicada sob o título de *Para não esquecer*. Em 1969 foi *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, seguindo-se duas coletâneas de contos já publicados anteriormente: *Felicidade clandestina* e *A imitação da rosa*. *Água viva* é de 1973. O ano de 1974 viu a publicação de dois novos títulos, ambos de contos: *Onde estivestes de noite?* e *A via crucis do corpo*. Em 1975, mais dois livros: *Visão do esplendor*, crônicas, e *De corpo inteiro*, entrevistas feitas para a revista *Manchete*. Em 1977 foi publicado o último livro em vida de Lispector, *A hora da estrela*. Restam-nos quatro obras póstumas. *Um sopro de vida* e *A bela e a fera*, ambas de 1980. De 1984 é *A descoberta do mundo*, que resumia seis anos dedicados à atividade de cronista. Finalmente, em 1987, foi publicado *Como nasceram as estrelas*, doze lendas brasileiras reescritas por Clarice e que encerram também sua produção infantil, representada por *O mistério do coelho pensante*, escrito originalmente em inglês, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*. Clarice Lispector morreu em 9 de dezembro de 1977, um dia antes de completar 57 anos.

A fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, entre nós, está quase toda contida na bibliografia comentada do ensaio de Olga

de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* (Petrópolis/São Paulo: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, 1979).

Para uma visão da obra do ponto de vista filosófico, consulte-se Benedito Nunes, *O dorso do tigre* (São Paulo: Perspectiva, 1969) e *Clarice Lispector* (São Paulo: Quíron, 1973).

A paixão segundo C.L., de Berta Waldman (São Paulo: Brasiliense, 1983) é um estudo sensível, que abarca o conjunto da obra.

Em *A barata e a crisálida* (Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/INL, 1985), Solange Ribeiro de Oliveira centra uma análise penetrante em *A paixão segundo G. H.*, mas articula o romance com o restante da produção clariciana.

Obras de cunho geral, indispensáveis para situarmos Clarice Lispector na literatura brasileira, são: *A educação pela noite e outros ensaios*, de Antonio Candido (São Paulo: Ática, 1987) e, de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1979) e *O conto brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Cultrix, s.d.) antologia organizada e prefaciada pelo ensaísta.

Esboço para um possível retrato, de Olga Borelli (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981) fornece subsídios para a biografia da escritora.

Dada a profusão —e repetição— dos textos críticos estrangeiros, o que acontece também entre nós, não podemos aprofundar que em algum lugar qualquer não se esteja escrevendo, no momento, alguma peça fundamental sobre a obra de Clarice Lispector.

Dentre os americanos, salientamos o trabalho de Earl E. Fitz, *Clarice Lispector* (Boston: Twayne Publishers, 1985). Em teses universitárias americanas são comuns os estudos comparativos da escritora com outros autores (Cortázar, Katherine Mansfield, Faulkner, Kafka, Guimarães Rosa etc.).

Sobre a Clarice, como escritora dotada de um registro feminino, embora sejam vários os trabalhos (principalmente aqueles que desejam ver na obra características feministas), nenhum se apóia nos aspectos formais do texto como “O vertiginoso relance”, de Gilda de Mello e Souza, que se encontra em *Exercícios de leitura* (São Paulo: Duas Cidades, 1980).

Inspirada em leituras de Barthes e Deleuze, uma certa crítica francesa leva a obra de Clarice a delírios interpretativos, a exemplo de Hélène Cixous (confira-se *L'approche de Clarice Lispector. Poétique*, n. 40, abr. 1979).

Outra estudiosa da obra clariciana, Claire Varin, tem uma tese inédita, fruto de exaustiva pesquisa, intitulada *Clarice Lispector et l'esprit des langues* (Montreal: Universidade de Montreal, 1986), além de um livro em que publica as entrevistas concedidas pela escritora (*Reencontres brésiliennes*. Québec: Trois, 1987).

A crítica portuguesa também começa a dar maior atenção à obra de nossa escritora, sendo de interesse as colocações de Eduardo do Prado Coelho num pequeno ensaio intitulado “A paixão depois de G. H.” (*Remate de males*. Campinas: Unicamp, no prelo), no qual evita a avaliação do romance clariciano como mero desvio em relação a certos modelos —abordagem comum— e entende seu “indizível” como ultrapassagem do estágio da *facilidade*.

A crítica sul-americana comparece através de Márgara Russotto, da Venezuela, que tem publicado trabalhos de interesse e traduzido pequenos contos.

Apesar da profusão interpretativa, são raros os estudos verdadeiramente críticos da produção de Lispector, pairando a maioria no terreno da celebração incontida —o que não deixa também de ter sua eficácia. Se um livro não tivesse significação, o dever da crítica, afirma Machado de Assis, “era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo” (*Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 3, p. 913). Mas não é isso, certamente, o que acontecerá com a obra de Clarice Lispector.

Bibliografia

- Candido, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- Lispector, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- . *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- . *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- . *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- . *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sábá, 1969.
- . *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- . *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- . *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- . *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- Mello e Souza, Gilda de. O lustre. *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1946.
- Melo Neto, João Cabral de. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1988. Ilustrada.
- Milliet, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 2.
- Nunes, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: J. Olympio/Pró-Memória/INL, 1985.
- Rodrigues, Nelson. Entrevista. *Cadernos Brasileiros*, Nº 35, mai./jun. 1966.
- Schwarz, Roberto. Perto do coração selvagem. In: —. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- Simões, João Gaspar. Clarice Lispector, inovadora do romance brasileiro. In: —. *Literatura, literatura, literatura*. Lisboa: Portugalíia, 1964.
- Sucre, Guillermo. A nova crítica. In: Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Tavares, Zulmira Ribeiro. A trambolha. In: —. *O mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Varin, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Tese de Doutorado. Universidade de Montreal, 1986 (inédita).
- Waldman, Berta. *A paixão segundo C. L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Zagury, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

O MUNDO MISTURADO: ROMANCE E EXPERIÊNCIA EM GUIMARÃES ROSA

Davi Arrigucci Jr.

Brasil. É ensaísta e professor em Universidade de São Paulo. Publicou os seguintes livros: *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*; *Achados e perdidos. Ensaaios críticos; Enigma e comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência; Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira; Ugolino e a perdiz* (2003); *Rocambole* (2005). Recibió el Prêmio Jabuti al mejor libro de ensayos de 1979 (*Achados e Perdidos*) e y el Prêmio APCA de 1987 (*Enigma e Comentário*).



O jagunço cansado

Numa das reviravoltas do destino, o jagunço (e narrador) Riobaldo se vê combatendo seu ex-aluno e de certo modo também seu mestre Zé Bebelô, a quem muito aprecia, mas cujas expectativas acaba traindo, ao abandoná-lo sem explicação¹. Na luta contra esse amigo, está aliado ao Hermógenes, por quem sente desde logo funda desconfiança, imaginando —o grosso misturado— dum cavalo e duma jibóia². Tem de obedecer a ele, agir a seu mando, matar

¹ Mais tarde, depois de ter-lhe salvo a vida, Riobaldo volta a combater sob a chefia de Zé Bebelô e chega a pensar em matá-lo por traição, quando, na Fazenda dos Tucanos, cercados pelo bando de Hermógenes, o seu chefe pede a ajuda dos soldados.

² Guimarães Rosa, J. *Grande sertão: veredas*. 2ª ed. (Texto definitivo). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958, p. 197. As demais citações que seguem dessa obra referem-se a essa edição.

sob as ordens desse que, pouco depois, se mostrar traidor e assassino, virando seu pior inimigo, o judas por excelência.

A inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos — do sexual ao metafísico, do moral ao político —, com as complicações decorrentes, não devem causar estranheza a um leitor de *Grande sertão: veredas*, onde fatos como esses ocorrem com frequência, expondo o desconcerto na conduta dos seres e quebrando a ordem linear do relato. Um deles, no centro do enredo, é nada menos que a paixão entre dois jagunços, num meio onde manda quem é mais forte, e a paz depende da guerra, sendo a regra a violência. Ali tudo vira problema.

Com efeito, já no início do livro, nos defrontamos com os limites sempre instáveis do sertão e das opiniões —pão ou pães, é questão de opiniões (p. 9)—, ou com o tão falado poder do diabo de se misturar em tudo. No momento referido, porém, a complexidade costumeira, própria de uma obra-prima como essa, que soma dificuldades todo o tempo e não conhece frouxidão, mostra-se aguçada pelo acúmulo das contradições que tendem a brotar de todo lado. Passagens assim demonstram a articulação geral e profunda dos componentes que estruturam o livro e fazem sua força, sempre pronta a aflorar a qualquer instante, tornando-se visível em toda a sua inteireza.

Riobaldo se encontra a caminho do Cansanção-Velho (nome em que ainda ecoa o sertão de Euclides da Cunha e que indicia talvez o cansaço e o incômodo do personagem naquele trecho)³. Está exausto, insone e muito dividido em seus pensamentos, após o longo e violento combate contra o bando dos zé-bebelos. Parece que os percalços de sua vida, aumentados pelo mal-estar do momento, se enroscam em redemoinho para roubar-lhe o sossego, quando chega

³ Em Euclides, Cansanção é um “minúsculo povoado” que uma emersão de terreno fértil torna verde, em contraste com a monotonia dos areais ressequidos ao redor. Cf. Cunha, Euclides da. *Os sertões*. Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense/Secretaria do Estado da Cultura, 1985, p. 100. Mas o termo é também nome comum de várias plantas, como uma espécie de urtiga, queimante ao menor contato; virou alcunha de radicais da Independência, transformando-se em sobrenome: João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu.

àquele remanso do riachinho do Jio, depois da dura batalha. Está longe de Diadorim, que provavelmente foi ferido e por cuja sorte se preocupa; matou um homem desprevenido, de manhãzinha, e com certeza outros depois; perdeu dois companheiros por ele mesmo escolhidos para segui-lo na luta; doem-lhe os pés e a cabeça; está triste de tão cansado e não sabe dizer bem o estorvo que sente.

A fala caudalosa que dá corpo à narração de Riobaldo conhece muitos remansos, em geral líricos, com forte carga evocativa da paisagem do sertão. Neste, porém, de retirada da luta, predominam as perplexidades do jagunço cansado e varado de dúvidas, a quem as lembranças só acodem para aumentar o desconforto. Um desconforto sem nome preciso: estorvo que incomoda e não deixa quieto.

É agora que temos acesso ao lado contemplativo do herói, ao que de mais íntimo o inquieta. Quando posto fora da ação, mostra sua interioridade contraditória: o guerreiro batido pelo cansaço tem o espírito enxameado de idéias em desacordo. Logo na chegada ao esconderijo, que tem tudo para ser um lugar ameno, à beira do riacho, já se entrega à tristeza e a sentimentos complicados que se ajuntam, levando-o a repassar o vivido: pena ou dó, não propriamente remorso, sensação de desgraça ou de ter perdido alguma coisa... Quer dizer: é neste momento fugaz de parada e lassidão do corpo que o espírito tende ao máximo de movimentação, deixando ver o incômodo sem nome e sem espécie —o Mal— que o aflige.

Nessa interrupção da aventura, o herói se mostra penetrado pelo Mal, exatamente quando, exausto, está à mercê do que sabe ou do que não sabe e quer saber, ou seja, da movimentação do desejo de conhecimento, num instante de ensimesmamento e espiritualização profunda. “O modo de existência mais autêntico do Mal, o saber, e não a ação”, observa Benjamin a propósito do Satã barroco. Sobre a miséria física, se abre em contrapartida a espiritualidade absoluta como um abismo em que se verte, reverte e perverte o pensamento. Riobaldo lembra Fausto e o Dr. Faustus, mas também a psicologia demoníaca de tantos outros personagens do romance moderno.

Desta vez, em meio ao remanso, quando não pensa explicitamente no demo, o jagunço parece estar tomado pelo seu turbilhão:

O mal ou o bem estão é em quem faz; não é no efeito que dão (p. 94), conforme ele mesmo diz, em outra parte. É pelo pensamento que ele se abisma no Mal. Certamente, o demônio é um objeto explícito e constante de sua interpretação do mundo e, pelo pacto que procurou fazer, uma questão em sua vida; é também uma presença, um fato cultural do lugar, onde o povo supersticioso parece acreditar nele, conforme tantos casos que o próprio Riobaldo se encarrega de contar; mas é também e, sobretudo a forma que assume sua interioridade dividida, como se estivesse presente desde sempre em seu próprio interior: diabo encarnado nos refolhos do homem⁴.

Aqui reponta, portanto, o demonismo íntimo do personagem, a sua interioridade partida entre as contradições fundas da existência que agora vêm de arrasto a seu espírito revoltado, deixando ver o modo de ser de um *herói problemático*, debruçado sobre o fluxo do vivido. De fato, o que estamos lendo não é apenas a história de uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente (p. 96). Como num presente contínuo, o problema está sempre retornando ou pronto a retornar.

Por um efeito admirável da construção, que parte a ordem cronológica, corre um outro rio secreto de coisas fundas, acompanhando as andanças do herói, rio que revém ao seu espírito e aflora à vista do leitor.

Que narrativa é essa que afinal estamos lendo? Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco? Como é possível que isto se dê em pleno sertão brasileiro, fazendo-nos lembrar de coisas distintas e distantes, mas aí aproximadas: a velha teologia barroca do Mal, a imagem fáustica de Goethe ou de Thomas Mann, o herói problemático do romance?

É preciso encontrar um ponto de partida. Se, como diz o Narrador, o diabo é às brutas, convém buscar com calma esse ponto.

⁴ Cf. Benjamin, Walter. Terrors e promessas de Satã. In: —. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 253.

As cismas de Riobaldo

Em meio ao sono pesado dos companheiros no acampamento, Riobaldo acorda em sobressalto e, mesmo insistindo, já não consegue dormir, apesar de ter comido bastante e de toda a fadiga. Resta-lhe a companhia de Jôe Bexiguento, o Alpercatas, estranha figura de jagunço, entendido em ervas e mezinhas, que, pouco depois, vai lhe contar o caso não menos estranho de Maria Mutema. Mas é ainda o momento anterior a essa narrativa que merece reflexão mais detida.

“Agora eu estava cismado”, assim se exprime ele, no começo do diálogo com Jôe Bexiguento, imaginando algum aviso secreto na própria inquietação. Mas logo desvia da ameaça e fixa o pensamento na lembrança de Zé Bebelo, na fazenda da Nhanva —a vida é cheia de passagens emendadas: recorda a velha simpatia pelo homem que agora repugna à sua inteligência combater. Apaziguado por Jôe Bexiguento em seu desassossego, Riobaldo continua, conforme diz, pontecendo opostos:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (p. 210).

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizada para representar a realidade de que nos fala.

Ao que parece, *a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao*

leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador. Esta relação orgânica entre a forma de contar e a matéria de que se trata, espelhando-se na mescla narrativa, é o primeiro ponto crítico de que se pode partir. De algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático.

A questão crítica pertinente é, pois, deslindar em que consiste a especificidade da mescla, definindo-lhe primeiro o modo de ser. A complexidade da tarefa não é pequena, como logo se vê.

Para Jõe Bexiguento, para quem “tudo poitava simples”, no dizer do Narrador, “não reinava nenhuma mistura neste mundo —as coisas eram bem divididas, separadas” (p. 210). No entanto, Jõe, que contava casos, conta nada menos o que se passou, no sertão do Jequitinhonha, com Maria Mutema, assassina calada, que despeja chumbo derretido no ouvido do marido dormindo, guardando o crime em segredo, sem demonstração. E que dá curso à ruindade secreta no confessionário, inoculando o Mal, mediante mentira, no pobre padre Ponte, que lhe presta ouvidos e também é aniquilado. Mas a qual, depois, confessa tudo publicamente na igreja e vai virando santa, para nosso desconcerto. O exemplo, que traz consigo a violência da palavra, mortal como o chumbo, ironicamente, sem declarar, confirma o princípio da mistura —no mundo e no relato—, recolocando o problema.

As formas da mistura

Linguagem

É fácil entender como aparece esse mundo misturado e como ele é objeto de uma representação ficcional também misturada. A mescla começa pelo meio concreto utilizado na construção do sertão como espaço ficcional e universo literário, que é a linguagem.

Curiosamente, porém, a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza e de volta metafísica à origem do verbo, correspondendo a uma vontade criadora que se concebe homóloga à que teria presidido na criação divina. Guimarães Rosa deu a entender isto, insistindo por vezes na consideração da língua como seu “elemento metafísico”⁵.

Por certo, a interpretação mítico-metafísica poder indicar uma das dimensões da sua criação. Mas não dá a dimensão real do instrumento em que ela se funda, resultante de um sábio e inspirado trabalho com as palavras, nas mãos desse estudioso de línguas e leitor contumaz de dicionários. A verdade é que o escritor, enquanto artista verbal trabalha muito prática e concretamente como um artesão da linguagem. Assume a atitude do *poietés*, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais. Para tanto, mobiliza um vasto saber lingüístico, formado com muito afincamento ao longo de anos de muito estudo. É sobre um amplo e rico material idiomático, perseverantemente pesquisado, acumulado e soldado numa síntese ímpar, que ele forja seu uso peculiar da linguagem, “para ter ainda mais possibilidade de expressão”⁶.

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes —o aspecto material do signo verbal—, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunhagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o *achado verbal*, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto.

⁵ “(...) o demo então era eu mesmo?”, se pergunta Riobaldo a certa altura (p. 443).

⁶ Ver, nesse sentido, a entrevista citada na nota seguinte, sobretudo p. 80 e seguintes da edição citada.

No *Grande sertão: veredas*, obra de um artista maduro no pleno domínio de seus meios, desde o início da fala do Narrador (“—Nonada. Tiros que o senhor ouviu [...]”) até a última palavra com que ela se encerra (“Travessia.”), a linguagem é misturadíssima. E denuncia uma poderosa vontade de estilo (explicitada pelo próprio Rosa) de tudo moldar ou remoldar conforme a necessidade de expressão, que não se satisfaz jamais com o código expressivo herdado, o lugar-comum, a forma tradicional.

Num primeiro momento, parece que o escritor só faz recircular a tradição, dando-lhe vida nova: uma palavra como nonada, pouco usada e surpreendente obstáculo inicial, traz consigo o peso do antigo uso sertanejo, de Euclides, de Godofredo Rangel (o da *Vida ociosa*), até da herança mineira do poeta Drummond (de “Os bens e o sangue”), de modo que seu significado de “coisa de nenhum ser ou de pouca importância”, conforme a bela definição do dicionário de Moraes, ganha outra espessura no texto onde, recorrente, se desdobra em outras inesperadas dimensões. Vê-se, então, que ele trabalha por exacerbar o sistema de expressão de herança tradicional, levando-o ao limite.

Trata-se, com efeito, de uma busca expressiva que, indo sempre além do meramente dado, por vezes beira a paródia de si mesma, tal a vigilância consciente com que acompanha e revê o já cristalizado, revirando-o pelo avesso, mediante o ímpeto inventivo que deve refazer as formas linguísticas banais e desgastadas em novas refacções e descobertas. Nisto, um estilo de aparente impulso barroco, presa de surpresas: Tem coisa e cousa, e o ó da raposa... (p. 31). Acompanhado, porém, de uma lucidez moderna, de uma vertente intelectualista, que talvez se casasse melhor com os artistas da *maniera*, não fosse o atrevimento crítico-paródico mais radical em nosso tempo, do que aquela concepção do estilo sem ingenuidade, própria dos maneiristas históricos.

Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção lingüística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas. Isto parece o

fundamental, embora pudesse buscar, por esse meio mesclado, a fonte primeira e intocada da linguagem: uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo. Em síntese, trata-se de uma linguagem de puras misturas⁷, para dizer com as palavras contraditórias, mas exatas, do próprio autor.

Como é de se prever, essa linguagem de surpresas incessantes, de intenção metafísica e pretensão cosmogônica, só pode ser construída com os materiais dados de línguas ou falares existentes, de algum modo trabalhados no cadinho da experimentação, em soldas inusitadas, com fins precisos de construção de um determinado mundo ficcional. Coerente com o mundo de sua experiência da realidade brasileira —em particular, mineira— e de sua formação, Rosa foi buscar no falar regional do centro-norte de Minas a matriz de seu estilo.

Ninguém encontrar decerto nessa região a fala de Riobaldo; ou a linguagem recorrente, embora com mudanças e diferenças substanciais, do restante da obra rosiana. Sob este aspecto, o sertão rosiano é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação. Ali se pode encontrar apenas e quando muito o material bruto ou a fonte principal de que partiu o escritor, levado, sem dúvida, por uma profunda curiosidade intelectual, por enorme desejo de conhecimento daquele que era o seu mundo desde a infância, a vasta região agropastoril onde se criou, onde se situa Cordisburgo: “Só quase lugar, mas tão de repente bonito”⁸, em meio aos gerais do sertão de Minas, reino do boi e dos vaqueiros contadores de estórias. Deve-se recordar ainda Euclides: “É a paisagem formosíssima dos *campos gerais*, ex-

⁷ A afirmação é do próprio escritor em entrevista a Günter Lorenz. Cf. Lorenz, G. Di logo com Guimarães Rosa. In: Coutinho, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, pp. 62-97. A citação se acha à p. 81.

⁸ A expressão foi descoberta no arquivo do escritor e utilizada, pela primeira vez, que eu saiba, por Sandra Vasconcellos, como título de sua tese de doutorado sobre “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, de *Corpo de baile*, apresentada e defendida em São Paulo, na FFLCH-USP, em 1991.

pandida em chapadões ondulantes —grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros...”⁹. E tudo isto se traduziu na vasta e rigorosa documentação a que procedeu e de que se pode ter notícia hoje em seu acervo. Mas não convém subestimar nunca sua capacidade, igualmente incomum, de transfigurar o dado factual, seja de que espécie for.

Como se disse, levava-o também uma não menos forte vontade de estilo, que nada deixa intocado e tudo transforma, no sentido de reinventar literariamente dados da experiência, da memória e da própria tradição literária, de que é um feroz e sutil reaproveitador. Lança a mão de tudo, da Bíblia, de Dante, de Shakespeare, de uma infinidade de outros grandes autores, de filósofos e místicos, dos viajantes estrangeiros que andaram pelo sertão, e, sobretudo da tradição literária brasileira, da linhagem sertaneja que vem dos românticos e se desdobra nos regionalistas posteriores —de Alencar a Taunay, passando por Afonso Arinos e Euclides, provavelmente também por Godofredo Rangel, Hugo de Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira, pelo Mário de Andrade de *Macunaíma*, e certamente por muitos outros. Toda uma tradição literária alimentada por aqueles que antes já haviam trabalhado de algum modo com material semelhante ao dele, extraído da região de Minas (e em parte também do oeste de Goiás e do sul da Bahia ou de regiões similares do Brasil)¹⁰.

É sempre difícil, se não impossível, saber ao certo o que é material bruto da experiência, retirado diretamente da realidade sertaneja, a que o escritor teria tido acesso em seus contatos com aquele espaço regional, ou o que é mediado pela informação cultural, tendo derivado de leituras literárias e afins, do estudo científico, ou de outras fontes. O fato é que encontramos, na base da linguagem, o falar regional do norte de Minas, certamente muito estilizado, de

⁹ Cf. Guimarães Rosa, J. Discurso de posse. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 57.

¹⁰ Cf. Cunha, *Os sertões*, cit., p. 95.

combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval — “esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra”¹¹; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades¹² da língua atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada.

É quase um idioleto próprio do escritor, chamando a atenção sobre si todo o tempo, pelo inusitado da invenção, os achados constantes, a graça verbal, a forte ênfase. Um idioma maleável, feito de “compensações”, em curso de contínua oralidade, com largo aproveitamento dos materiais lingüísticos mais heterogêneos, fundidos em liga incomum, mas homogeneizante, que funciona como marca de fábrica, permitindo logo a identificação do autor e deixando ver rápido nos imitadores o pastiche. No final das contas, sendo sempre prosa, uma extraordinária linguagem de poesia.

Diante do relevo quase topográfico dessa linguagem, que se alça, opaca e ambígua, diante do leitor, como se imitasse na materialidade do signo —por meio do ritmo e da sintaxe, dos recursos sonoros e imagéticos— a áspera beleza da terra do sertão, o leitor pode ter a impressão de que se tende a absolutizar o valor da palavra em si mesma, tomando-a como a verdadeira palavra-coisa da

¹¹ Nessa linha da tradição regionalista, deve-se pensar também na proximidade de Rosa com o gaúcho João Simões Lopes Neto, a quem o primeiro decerto leu e deve tê-lo impressionado, entre outras coisas, pela força da estilização modernizante e o aproveitamento da linguagem oral. Ver, nesse sentido, Leite, Ligia Chiappini Moraes. *No entretanto dos tempos*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 (sobretudo o cap. 4 da parte III).

¹² A frase é do próprio escritor, na entrevista citada a Günter Lorenz, p. 81.

poesia, conforme a conhecida distinção de Sartre¹³. Em parte isto é verdade, pois é intenso e constante o lirismo que se exprime numa linguagem como essa, de permanente realce da função poética. No entanto, a mais poderosa e impressionante poesia desse grande livro de prosa narrativa, para a qual os recursos poéticos da linguagem parecem confluir, é um elemento constitutivo da sua estrutura e, em parte também, um efeito dela, na dependência precisamente do amálgama de formas que o compõem como um todo orgânico, de cerrada e complexa unidade estética.

Para se compreender a fonte e a força dessa poesia mesclada às formas épicas que se amalgamam no todo, ser necessário, por isso mesmo, penetrar na intimidade mais funda da obra, onde a multiplicidade se articula em unidade. Para tanto, é preciso caminhar aos poucos.

Caracterização

Se se pensa no livro como um todo, logo se percebe que a mistura vai muito além dos níveis da fala que preenche as quase seiscentas páginas da sua primeira edição, de 1956. Essa mistura está presente também no modo de caracterização das personagens que compõem na obra.

O livro se abre com uma discussão sobre a existência material do demônio e, como vimos, sobre a própria mistura. Tudo é muito misturado, quando se fala do demônio: Arre, ele está misturado em tudo (p. 13). Um dos aspectos centrais do debate da abertura é justamente se o diabo está misturado nas coisas, em que coisas se misturam, que fatores podem abrandar sua presença, como o amor ou a família. E, a propósito, o Narrador conta alguns dos seus

¹³ Já Manuel Cavalcanti Proença apontava, em estudo pioneiro, “a ampla utilização de virtualidades da nossa língua”, fato que ele descreve largamente em suas “Trilhas do grande sertão”. Ver desse autor: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, pp. 151-241. A citação se acha à p. 217.

melhores casos, como o do Aleixo das traíras ou de Pedro Pindó e seu filho Valtei, narrativas em que a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicavelmente fundidas, como faces de uma mesma moeda.

A questão da mistura parece estar na essência, ligada à própria idéia do demoníaco, sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser. A idéia de que “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem —ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (p. 12), condiz perfeitamente com esse modo de pensar.

Nesse sentido, Hermógenes, o único dos jagunços que, na visão do Narrador, já nasceu formado tigre, e assim (p. 18), é visto sempre como um ser muito misturado, conforme se assinalou anteriormente, no referido momento da luta contra Zé Bebelo. De fato, ali aparece num bró de fantasia (p. 197), como a soma insólita e grotesca de dois animais muito apartados na esfera da realidade: o cavalo e a jibóia, enlaçados em mistura esdrúxula, na qual a irrupção do elemento demoníaco parece aflorar da profundidade ctônica e arcaica da terra para penetrar nas dobras do homem. A primeira vez que o vê, Riobaldo, nota logo, com receio, as dobras ou crespos desse homem, deixando clara a continuidade telúrica e grotesca da imagem disforme dele, que mal assoma do chão:

...estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava —me pareceu— que nem queria levantar os pés do chão (p. 112).

Por outro lado, já no seu nome completo —Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes—, a marca do plural (/s/) como que salta de Rodrigue, onde deveria estar, para o Felipes, numa paródia caricatural e também grotesca, indiciando mais uma vez a divisão

(*filipe*, convém lembrar, se diz, por exemplo, das sementes unidas do algodão, do grão duplo do café ou dos dedos grudados do pé).

O aparecer do demônio como ser misturado não é, porém, a única mistura que se encontra na representação dos personagens do livro. Se recordarmos o segundo capítulo da *Poética* de Aristóteles, que trata das espécies de poesia conforme o objeto da imitação, referindo-se precisamente aos níveis da representação poética, segundo os quais os homens podem ser representados melhores, iguais ou piores do que nós, veremos que no *Grande sertão* se percorre toda essa gama de variações representativas na caracterização dos personagens principais.

Basta lembrar aquela espécie de carta de brasão em que surgem evocados por alguns traços fundamentais, logo no começo do texto, os grandes chefes jagunços que reinam no sertão rosiano, apartando-se do comum dos mortais. São todas grandes figuras, mas em fina gradação e com diferentes perspectivas no concertar consertado (p. 18) com que cada um puxa o mundo para si, segundo Riobaldo: “Montante, o mais supro, mais sério —foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo [...]”.

Um homem que aparece com a estatura elevada de um nobre ou de um rei dos Gerais, ou seja, uma figura heróica de porte *romanesco*, contaminada provavelmente, como já foi apontado pela crítica, pelos modelos dos homens d’armas dos romances de Cavalaria¹⁴. Caracterizado com traços sóbrios e fortes, até pela linguagem de expressões arcaizantes, deixa ver o modo elevado e idealizado de representação próprio das aventuras romancescas como as da Cavalaria. Assim, ao sair para a guerra, ele que era homem de posses, larga tudo, terras e gado, como querendo voltar limpo ao

¹⁴ Roberto Schwarz foi o primeiro, que eu saiba, a discutir a combinação dos gêneros no *Grande sertão*; ao caracterizar o aspecto lírico do livro, dependente, a seu ver, da atitude em face da linguagem e da realidade, ressalta a absolutização da palavra e sua opacidade, lembrando a distinção sartriana, que separa a palavra-coisa da poesia do uso utilitário e simbólico da prosa, transparente ao mundo objetivo. Cf. desse autor o ensaio “Grande Sertão: a fala”, em seu livro *A sereia e o desconfiado. Ensaios críticos*. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 23-7).

nascimento; bota fogo na casa-da-fazenda, herança familiar de gerações, arrasa o túmulo da mãe, monta “em ginete, com cachos d’armas” e parte com uma “chusma de gente corajada”, para impor a justiça no sertão, tomado pelos desmandos de jagunços (p. 44). Quando morre, esse homem sisudo de “conspeito” tão forte que “perto dele o doutor, o padre e o rico, se compunham”, provoca “como de propósito: uma chuva de arrobas de peso”. O vínculo direto com a natureza parece compor a massa dessa figura de elevação cósmica, caracterizada ainda com traço mitificante, próximo dos deuses imortais: “como era que um daquele podia se acabar?”.

De Medeiro Vaz até Riobaldo, além de Narrador, participante e protagonista de todo o livro, temos uma gradação muito variada dos grandes chefes, demonstrando que a mistura na constituição dos caracteres é realmente ampla e complexa, indiciando, provavelmente, diferentes espécies de narrativas conjugadas, por sua vez articuladas a níveis diversos de linguagem e de representação literária da realidade. Desde um “grande homem príncipe”, como José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Joca Ramiro, que “era mesmo assim sobre os homens” e “igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres”, até um homem ainda mais perto do comum dos mortais como Zé Bebelo, que “quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou” (p. 18). Sendo de porte menor, Zé Bebelo também é, no entanto, elevado: lembra por vezes em sua inquietação e operosidade o movimento de uma abelha. Estando bem perto da natureza, por um lado, por outro, é um homem da cultura, da ilustração: herói civilizador que quer acabar com o sertão da jagunçagem, trazendo os valores da cidade. Na verdade, não pertence ao mundo mais arcaico dos demais chefes, situando-se quanto a isto no extremo oposto ao Hermógenes, conforme, aliás, o acusam no momento literariamente extraordinário em que é julgado em pleno sertão. A norma civilizada que ele procura introduzir no sertão revela o modelo modernizante que encarna, ocupando constantemente a imaginação de Riobaldo, que

o livra da morte e sempre o tem na maior conta, escapando graças a ele, no final, da desorientação em que se mete depois da morte de Diadorim.

Visto dessa perspectiva, entende-se que Riobaldo, para ter acesso a esse mundo da alta política da jagunçagem, mundo da guerra e da coragem, mas também da alta traição e da divisão do ser —de Hermógenes e do demo—, para fazer-se Urutu Branco, obter a certeza que nunca teve, vingar-se do Judas —tudo para ganhar Diadorim—, só pode buscar o caminho do pacto. Este é assim, entre tantos outros aspectos que pode assumir, um meio de participação numa esfera mais elevada e decerto mais arcaica, da qual procurará depois remir-se pelo *esclarecimento*. É o que se verifica ao fim (e começo) do livro, pelo “gosto” tão seu “de especular idéia”¹⁵, fazendo-se o Narrador nostálgico do sertão que já não há, e pelo aburguesamento do ex-jagunço aposentado e barranqueiro do São Francisco em que se transforma, dono, além do mais, de duas possossas fazendas herdadas do padrinho (na verdade, pai) Selorico Mendes.

O fato é que nessas mesclas, mudanças e reversibilidades tão expressivas se exprime o princípio contido numa das observações mais notáveis de todo o livro sobre o modo de ser e a conduta dos seres: “Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas —mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (p. 24). Por esse princípio, se verifica ainda mais claramente que o grande sertão representado no livro, através de seus personagens, supõe uma *perspectiva histórica da mudança*, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas.

¹⁵ Antonio Candido, retomando a observação de José Geraldo Vieira e a análise de Cavalcanti Proença sobre o romance, insistiu bastante nesse aspecto. Ver dele “O homem dos avessos”, em *Tese e antítese: ensaios* (São Paulo: Nacional, 1964, pp. 119-40).

Embora o sertão não se enquadre claramente na História —sabemos que a história contada se passa provavelmente na segunda década deste século, em função de uma referência à Coluna Prestes e de várias referências a alguns jagunços históricos e a fatos realmente acontecidos—, o sertão está referido ao processo histórico (e ao mundo urbano). Da região se passa diretamente ao mundo, mas o mundo está também introjetado no sertão. Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão como processo, como uma dimensão da matéria vertente, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo.

Apesar desse procedimento, é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço tão particular se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza.

Pouco antes de se tornar chefe dos jagunços, Riobaldo se aprofunda com o bando de Zé Bebelo no sertão: por erro, vão dar, em fundos fundos, em terras incultas, onde se defrontam com homens de estranhoso aspecto, barrando o caminho (p. 361 ss)¹⁶. São os catrumanos, misteriosa gente, enterrada no atraso, no Pubo, em burguéias daquelas brenhas, só molambos de miséria, e, ao que parece, em outro século (pelos trapos da vestimenta, pelo dobrão de prata com efígie do imperador, pelos bacamartes e trabucos, pela linguagem de arcaísmos e termos deformados, pelo jumento da montaria). Amarelos de tanto comer só polpa de buriti e de tomar o refresco do coco dessa palmeira, alguns falando como em pajelança, gemendo feito o demônio gemedeiro, orelhudos —que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando—, parecem mais bichos do mato do que gente: estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos, conforme diz Riobaldo,

¹⁶ “E me inventei neste gosto, de especular idéia” (p. 11).

depois de se surpreender, ter medo e rir deles como os demais jagunços. Percebe, entretanto, a diferença daquela gente —raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada—, e, com agudeza, se dá conta de que na realidade eram apenas homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão do mundo, grotiros dum sertão. O pior é que são brasileiros que nem nós, como diria Mário de Andrade, e, embora cheios de sugestões primitivas e mágicas, são “tabaréus canhestros”, como os que observou Euclides. Ao final do episódio, não é à toa que a figura de Zé Bebelo, portador das luzes, é confrontada com esse escuro do sertão, e visto como canoeiro mestre, deixando o sertão para trás e fazendo Riobaldo recordar a coragem de Diadorim na travessia do Rio.

Os catrumanos barram o caminho porque grassa a bexiga preta no arraial do Sucriú, para onde vão os jagunços que não respeitam a advertência. Perto dali, no Valado, Riobaldo vai conhecer “seo Habão”, chamado ali Abrão, que tanto papel vai desempenhar em sua vida: é um capitão da Guarda Nacional, exemplo acabado de fazendeiro capitalista, de “calma muito sensata e firmada, junto com miúdo comportamento”, que por pouco não transforma os jagunços em seus assalariados, “adiantado e sagaz” como era: “espiava gerente para tudo, como se até do céu, e do vento suão, homem carecesse de cuidar comercial” (p. 389). Diante de um homem assim, sujeito da terra definitivo, Riobaldo reconhece que jagunço não passa de ser homem muito provisório. A fazenda do Valado de fazendeiro-mor também fica na Coruja, retiro decadente e cheio de febres, pertencente ao mesmo dono. Meia-légua dali, supõe-se a encruzilhada das Veredas Mortas, onde Riobaldo buscar o pacto. Naqueles fundos é que Riobaldo e Diadorim acabam fazendo o julgamento de morte do Hermógenes. Nesses fundos tão fundos, não se poderia esperar maior mistura de tempos e níveis de realidade histórica.

Considerado, pois, em seu conjunto, esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade, logo permite ver que estamos de fato

diante de diferentes formas de narrativa misturadas, correspondendo no mais fundo a *temporalidades* igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que, o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações.

A mistura das formas

O fundo arcaico —de cujo oco mais profundo no sertão, reino de uma mitologia ctônica, parece ter saído o Hermógenes— é também o da cercania do mito. Dali brota a aventura dos heróis romanescos, dos grandes chefes jagunços: narrativa propriamente épica, que acaba por se definir como história de uma busca de vingança, incitada e tensionada pela paixão amorosa —amor e morte em estreita liga numa demanda aventurosa puxada pelo fio (pela quicé) de Diadorim.

Mas, sobre essa estória romanesca, em que age o jagunço Riobaldo —o Cerzidor, o Tatarana, o Urutu-Branco—, Riobaldo-Narrador constrói a tentativa de esclarecimento do sentido de sua vida, o relato de sua experiência individual, singularizada a partir de um encontro único e enigmático com o Menino, que será Diadorim —marco de sua travessia pessoal e ponto de interrogação que lhe coloca questões que não pode responder.

Ou seja, misturada à primeira, surge o romance de aprendizagem ou de formação, forma literária que a burguesia do Ocidente transformou, com o advento da era moderna, num dos principais instrumentos de seu espírito, debruçado sobre o sentido da experiência individual. Um discurso narrativo que prossegue mesmo após o fim da estória romanesca, que se encerra com a morte de Diadorim (e de Hermógenes) no derradeiro combate na vila do Paredão.

Mas no todo muito entrançado¹⁷ como se diz do próprio discurso do Narrador, não são apenas essas grandes formas narrativas que se tornam perceptíveis. Quando se pensa na obra como um todo, acabada a primeira leitura, verifica-se que na fala ininterrupta do Narrador se recortam diversos outros tipos de narrativa.

Em primeiro lugar, uma espécie de narrativa, que se poderia considerar uma “forma simples”, segundo a expressão de André Jolles, como é o provérbio, ou formas similares, como as frases aforismáticas tantas vezes utilizadas por Riobaldo à maneira de ditados. São formas elementares e de certo modo arcaizantes, com aquele ar de “ruínas de antigas narrativas”, conforme as chamou Walter Benjamin¹⁸.

Depois, há os causos ou casos, narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão, desde os vaqueiros, os capiaus de moradia provisória, os fazendeiros, os cegos transeuntes, os mesmos jagunços, o próprio Riobaldo, toda a população, enfim, de homens precários que se deslocam naquele espaço de muita solidão, no qual os seres muitas vezes se solidarizam apenas pelos fios das histórias entretecidas na errância. Essa vasta matéria épica da tradição oral atua como uma espécie de tecido conjuntivo do sertão, como espaço ficcional, e do livro, como discurso narrativo, entremeando suas partes principais, mas com elas estabelecendo intrincadas relações miúdas de variada importância.

Quando se abre o *Grande sertão*, não aparecem de início os fios de uma história principal, mas essa multidão de histórias ou histórias, constituindo uma gama enorme de formas narrativas, que vão desde essas formas mais primitivas assinaladas até os causos mais longos, semelhantes aos que ainda se ouvem pelo interior do Brasil. Quer dizer: ao abrir o texto, nos defrontamos com um Narrador que conta causos, estórias, à maneira de qualquer narrador dessa

¹⁷ O episódio dos catrumanos que aqui se inicia vai até a página 368; as citações saem desse trecho.

¹⁸ “Eu sei que isto que estou dizendo, dificultoso, muito entrançado (p. 96).”

cadeia imemorial de contadores orais da tradição épica do Ocidente. Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói.

Riobaldo se apresenta, pois, em primeiro lugar, como um narrador tradicional, como alguém que estando de range-rede e possuindo os prazos, sedentário no ócio, depois de uma existência aventurosa, se dispõe a contar, exercitando ademais o gosto de especular idéia que o caracteriza.

Esse quadro do narrador tradicional se arma logo nas primeiras páginas: Riobaldo se apresenta como o homem que, tendo acumulado longa experiência na ação e no convívio com outros homens —a vida de aventuras do jagunço—, agora assentado na condição social e travado pela doença, se põe a narrar, como se deixasse a chama já tênue de sua narração ir consumindo a mecha da vida que lhe resta, conforme a imagem modelar do narrador tradicional que nos legou Benjamin no ensaio célebre¹⁹. Nele, a mobilidade do marinheiro e o sedentarismo do agricultor —protótipos do narrador, para Benjamin— se reúnem de modo exemplar. Tendo acumulado “um saber de experiências feito”, pelas muitas andanças através do sertão, agora, já imobilizado e doente, o expõe a um interlocutor letrado da cidade, a fim de compreender o sentido do que viveu.

Ao abrir-se o texto, o travessão, que é a marca da oralidade, introduz, evidentemente, uma situação dialógica, reiterada ao longo de todo o livro, pelas constantes referências ao interlocutor, a cuja voz o leitor não tem acesso direto, mas que está sempre virtualmente presente nos sinais perceptíveis e constantes que deixa na fala do narrador: o senhor ri certas risadas. Essa situação de diálogo virtual ou pela metade, mesmo permitindo, na prática, o desenvolvimento daquilo que é propriamente um vasto monólogo ininterrupto, muda-lhe, na verdade, o sentido. A relação com esse destinatário em primeiro plano estabelece a comunicação entre o universo do

¹⁹ Ver Jolles, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita, preservando, no entanto, o modo de ser do *outro*, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica.

O quadro do narrador oral se articula, assim, dramaticamente, com o quadro da cultura letrada num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que por ele se dá vazão à voz épica que vem do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro, sem fazer dela a apropriação culta característica do narrador dos romances regionalistas tradicionais, concessivo diante das peculiaridades pitorescas da fala, do modo de ser e da conduta do homem rústico a que dá voz.

A sabedoria desse esquema técnico, diversas vezes utilizado por Guimarães Rosa²⁰ em algumas de suas mais notáveis narrativas, parece derivar, em primeiro lugar, da imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente. Nasce de uma relação real e orgânica do escritor com a matéria que vai trabalhar, matéria com a qual pode ter e decerto tem as mais profundas afinidades, mas ao mesmo tempo representa para ele um desafio de conhecimento, pelas diferenças que comporta.

O esquema dramatiza esse contato problemático com o outro, reproduzindo mimeticamente a situação do pesquisador que busca o acesso a outra cultura, como um etnólogo improvisado, e, por esse meio, se funda uma espécie de *antropologia poética*, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, como processo dialógico de esclarecimento. Na realidade, assim se abre uma sorte de palco dramático propício ao confronto e ao debate de idéias, onde o *mythos* se faz *logos*, encenação dramática em que o enredo narrativo se traduz no discurso intelectual.

²⁰ Cf. Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: —. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221.

A perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano. Nele, o narrador tradicional, que é Riobaldo, contador dos *mythoi* de um mundo supostamente primitivo, entre os quais o de sua própria vida, não surge absolutamente diminuído diante do interlocutor, senhor, com toda leitura e suma doutoração. Ao contrário, dá sempre mostras daquele “gosto de especular”, que faz dele um fino e irônico rastreador de idéias, indagador sempre inquieto, ser inquisitivo, que reconhece a marca da própria diferença com relação aos outros, que sabe que nada sabe, mas desconfia de muita coisa e, sobretudo, coloca perguntas que ninguém, nem mesmo o doutor citadino, pode responder. A ironia desta situação básica serve perfeitamente bem aos desígnios do romancista.

Quer dizer: *Riobaldo formula questões que vão muito além do saber que caracteriza o homem de bom conselho que é o narrador tradicional*, cuja sabedoria prática se funda em larga medida na experiência comunitária. Na verdade, as interrogações que formula sobre o sentido de sua experiência configuram a pergunta pelo sentido da vida típica do romance burguês, voltado para os significados da experiência individual no espaço moderno do trabalho e da cidade capitalista. Aqui, no entanto, a questão brota do sertão e dos avatares de um narrador proverbial em sua travessia em busca do sentido do que viveu. Esse paradoxo define um dos aspectos fundamentais da obra e nos leva ao coração da mescla, fazendo ressaltar suas articulações profundas com o contexto histórico-social do sertão (e do país) a que remete.

Arrancando do meio do sertão, a fala do Narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês. O esquema narrati-

vo adotado, mesclado, por sua vez, ao diálogo dramático de primeiro plano, há pouco descrito, propicia justamente esse movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor, porque neste se encena a pergunta pelo sentido. O enigma das formas misturadas assim se busca esclarecer²¹.

Compreender o movimento do sentido no livro é, em grande parte, compreender como é moderno. O que equivale a dizer, como o romance —forma da épica moderna— se desenrola da mistura das formas épicas tradicionais, com as quais aparentemente nada tem a ver.

Com efeito, é sabido que a tradição oral, fonte da epopéia, nada tem a ver com o modo de ser próprio do romance, forma em ascensão a partir do início da era moderna que, pela primeira vez, entre as diferentes espécies de narrativa, como observou ainda Walter Benjamin, não provém da tradição oral nem a alimenta. No entanto, aqui é como se assistíssemos ao ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação, com sua específica busca do sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa. Forma que se caracteriza precisamente pela falta de senso de harmonia entre o ser (o herói) e o mundo, de modo a resolver-se na procura impossível de um sentido que se desgarrou da vida ordinária.

O herói do romance é justamente aquele que já não pode falar exemplarmente de suas preocupações; já não é o homem de bom conselho, a quem pudesse bastar o saber tradicional. Por isso, para ele a travessia individual é também o enredamento num labirinto de dúvidas para cuja saída de nada valem a sabedoria e as normas tradicionais: “Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (p. 550), como dirá Riobaldo, quase ao fim de seu percurso.

Para se compreender, portanto, como essa interrogação própria

²¹ Id., *ibíd.*

do romance surge para Riobaldo no miolo mesmo do sertão é preciso refazer sua travessia individual em busca do esclarecimento. Perseguir a pergunta pelo sentido de sua existência tortuosa; sentido que ele mesmo persegue em tempos diversos —unidade desgarrada entre a consciência e o ser; identidade espatifada no tempo, que é um modo da imperfeição: Tempo é a vida da morte: imperfeição (p. 553).

A sua experiência é a de uma travessia errante que a narrativa misturada enreda ao retrazar a história de seus passos. É assim que se configura seu destino, modo de ser no tempo, cujo sentido se propõe como questão essencial: para Riobaldo-Narrador, para o interlocutor citadino e para o leitor que neste se espelha. Ora, essa é também a travessia do romance em meio às formas da épica tradicional. Compreender os pontos de ligação desse enredamento por vezes labiríntico é tocar no modo de ser fundamental do grande livro. Aqui se arma também o problema teórico mais fundo implicado na construção desta espantosa obra-prima, a dialética entre gênero e História que ela de algum modo encarna em sua forma mesclada e paradoxal.

O fio da meada

Conforme ficou dito, Riobaldo se apresenta como um narrador de pequenas histórias, exatamente como os narradores da tradição oral. É bem provável que a novidade e a força linguística do livro —o aspecto mais vistoso e em geral mais comentado de Guimarães Rosa, com os equívocos que isto acarreta, levando o escritor a ser, sem mais, comparado a James Joyce— dependam desse espírito épico. É que este sopra inesperadamente contra as expectativas do leitor habitual dessa forma de narrativa escrita que é o romance.

O texto, que se abre pelo travessão do diálogo, dá vazão à tradição da épica oral, incorporando no movimento da fala do narrador o modo de ser das narrativas anônimas do sertão. Quer dizer:

desde o primeiro momento, a linguagem se dedica à imitação do mundo que lhe serve de referência, transfundindo no discurso narrativo a continuidade do espaço de que partiu, mas que em muitos aspectos transfigurou.

Embora possa parecer outra coisa, o esforço primeiro e mimético da linguagem é por se adequar a um espaço particular que tem na mira. Nisto é um projeto absolutamente singular. De certa maneira, o escritor se insulou, para reconhecer no mundo peculiar do sertão a que se dedicou amorosamente, com toda a alma, o universo de todos os homens e dos problemas que lhes podem corresponder. A passagem do grande sertão ao vasto mundo é imediata²². Nesse sentido se poderia falar, quem sabe, num *regionalismo cósmico*, comparável, sob esse ângulo, com o projeto de Joyce. A própria tendência a pôr recursos poéticos a serviço da prosa de ficção, comum ainda a ambos, em larga medida depende do anterior, ou seja, das diferenças dos mundos a que tem que adequar seus respectivos meios, tão diversos quanto à tradição literária de que dependem, quanto a seus fins e muito mais²³.

Pelo lado da restauração da poesia épica, muito afastada do universo do romance europeu há séculos, talvez a comparação mais adequada, pela direção do projeto, fosse com Alfred Döblin, que se opõe, no final da década de 20 à herança flaubertiana da escrita do romance, por outro lado, tão vigorosa em Joyce ou no André Gide de *Les faux monnayeurs*. Opondo-se a essa herança, em que o romance é visto como uma forma escrita, Döblin voltou-se também para a linguagem falada, o dialeto berlinense, servindo-se da montagem de documentos heterogêneos da vida cotidiana e glossando o estilo das narrações populares, para fazer explodir estrutural e estilisticamente o romance. Como se vê, porém, o seu é um

²² O mesmo esquema técnico já se insinua em “A hora e vez de Augusto Matraga”, repetindo-se em “O espelho” e no “Meu tio o Iauaretê”, para lembrar alguns dos exemplos principais.

²³ Sobre a passagem do mito ao esclarecimento já na epopéia homérica, ver: Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

mundo urbano e muito diferente daquele que serviu aos propósitos de Guimarães Rosa, anos mais tarde. Mas, se é bem verdade, como observou Benjamin, que a trajetória de Franz Biberkopf, de proxeneta a pequeno-burguês, no mundo dos marginais em torno do centro comercial que é a Alexanderplatz de Berlim, constitui um avatar do romance de formação do período burguês, também a travessia de Riobaldo em meio aos jagunços do sertão mineiro o é. Se, no primeiro caso, temos uma espécie de *educação sentimental* de um marginal, no outro, temos igualmente a *educação sentimental* de um jagunço. Como isto se dá em pleno sertão, é o que se vai procurar compreender.

Riobaldo principia, pois, como um contador de causos ou casos —narrativas exemplares que tendem a ilustrar sua preocupação com o demo; mais tarde, conta casos que de algum modo fizeram parte de sua vida, entremeando-os à história principal. Esses casos principiam, já no primeiro parágrafo de definição do sertão, com a aparição do bezerro erroso, que introduz o tema do demônio, e vão se enredando, sob a forma de exemplos, à discussão dos modos de existência do diabo, até que um fio, primeiro tênue, que se interrompe rápido, se vai encorpando, mediante sucessivas evocações, e tomando conta da fala do Narrador, como se este não pudesse escapar ao relato de sua própria vida e à necessidade de se recordar de Diadorim. Assim surge, pois, como algo parecido e misturado com os demais continhos, como um fio d'água que paulatinamente vai engrossando em caudal. Decerto esta narrativa que aos pouco vai se firmando no curso da fala, assenhoreando-se do discurso, tem o mesmo ar de família das demais da tradição da oralidade.

A história que afinal acabamos por ler no *Grande sertão: veredas* não preenche todo o livro. É uma história de aventura —de violência, amor e morte—, extraordinariamente atraente e impositiva, capaz de envolver por completo o leitor. Tarda, no entanto, a começar, como se nos jogasse primeiro numa espécie de limbo ou de labirinto liminar, entre fios entrecruzados, antes de definir o rumo.

Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res*, a ação central de que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os contornos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo.

E começa pela evocação poética da paisagem grandiosa do sertão. Pela beleza e vastidão desse espaço que ser muito mais que um mero cenário para a ação de rudes homens de armas em suas lutas e disputas de poder.

Desde sua aparição no título e nas primeiras linhas do texto, essa palavra —sertão— vai se rodeando, pela indeterminação de seus limites e plurivalência de seus significados, das mais fundas e complexas ressonâncias significativas, que só crescem pela recorrência no decorrer do livro, impondo-se como símbolo poderoso, inextrincavelmente ligado ao enredo como um todo. Mas, desde que surge, provoca o sentimento épico de que o conteúdo de um vasto assunto com ela se abre à nossa consideração.

A princípio, entra na fala de Riobaldo quase como uma desculpa, por ser o espaço onde se deve tolerar a superstição popular em torno do demo: O senhor tolere, isto é o sertão (p. 9). Mas a sua presença se efetiva verdadeiramente como paisagem pelo toque de Diadorim: Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (p. 27), transformando-se em objeto de evocação lírica, ligado por um momento à necessidade, aparentemente incontrolável, que sente o Narrador de ter presente aquele mundo, distante, sobretudo no tempo, mas quem sabe apresentável ainda ao interlocutor: Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge [...]

Essa evocação, pelas mãos de Diadorim, dará lugar à narração propriamente dita da vida de Riobaldo. Seguindo Diadorim, que pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza (p. 29), o Narrador se vê de repente contando, após várias

narrações encetadas e abandonadas, o episódio de Nhorinhá e de Ana Duzuza, que precede a primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, em plena luta. Digamos que a narrativa romanesca tarda a começar, mas, quando começa, o faz pelo conflito em si mesmo, pelo *agon*, que é a base ou tema arquetípico das estórias romanescas, movidas pelo desenrolar de aventuras, sobretudo o de uma principal, a busca, que lhe dá a forma característica, consecutiva e progressiva²⁴.

Diadorim é o fio da meada dessa busca que assim começa, em meio a uma paisagem que pelas marcas que traz daquele ser de mediação parece revelar, em sua extraordinária poesia, um toque de possível transcendência. Levado ao miolo do conflito numa procura de vingança a todo custo, siderado pela paixão por Diadorim, Riobaldo busca alguma coisa além, algo que se afigura próximo e possível todo o tempo e que, entretanto, se faz cada vez e sempre mais impossível à medida que se vai o tempo. Uma busca assim inevitável como uma sina —demanda implacável do impossível— tem a sua dimensão trágica, que, no entanto se adia até se tornar patente no arraial do Paredão, quando se choca com o inevitável, a que estava destinada desde o início: E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente (p. 563).

A aventura se cumpre, portanto, num movimento de círculo, que encerra sem se cerrar, no entanto de todo salvo no fim da luta, e se reproduz de algum modo no fluxo da fala do Narrador, em ritmo de vórtice, de águas em rodopio ou torvelinho, redemoinhando e suscitando de dentro do próprio verbo, das volutas labirínticas do discurso algo barroco, a imagem da divisão e do desconcerto — do demo, sempre glosado nos motivos recorrentes do Viver é muito perigoso e de O diabo na rua no meio do redemoinho...: frase do subtítulo que, no Paredão, marca o desenlace e o desencontro fatal.

²⁴ Na sua primeira versão, o ensaio pioneiro de Antonio Candido sobre o livro já sugeria esse fato desde o seu título: “O sertão e o mundo”, concluindo pela afirmação: “O sertão é o mundo”. Ver *Diálogo*, São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, Nº 8, nov. 1957.

Essa narrativa em torvelinho, ao se firmar de repente, em meio a tantos fios, apanha o leitor desprevenido, obrigando-o a participar do desconcerto num labirinto de veredas, de pequenos cursos d'água entremeados, que são também caminhos possíveis da narrativa, fios do discurso, até que, de súbito, se descortina, com a evocação de Diadorim e da paisagem, o grande sertão: o vasto mar da guerra jagunça, que é o espaço épico propriamente dito.

Desde o princípio, estamos, por assim dizer, diante do rio da fala. Essa impressão de fluxo fluvial da fala é sempre poderosa porque depende certamente do ritmo de fato caudaloso e ininterrupto do discurso e do seu movimento de recorrências e remoinhos, com pontos de tensão de luta, de célere correnteza e precipitação de ações violentas e passionais, alternados com largos remansos líricos, desenhando contrações e distensões no hausto longo do relato. A sugestão fluvial está posta já no título, pela presença do termo veredas, que no falar regional do sertão significa o curso fluvial pequeno, além da acepção normal de trilha ou caminho: “*Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*. E algum ribeira” (p. 71). Na topografia sertaneja, as terras baixas e alagadiças das veredas, reino dos belos buritis, são caminhos naturais em meio às chapadas, cujas encostas, os resfriados, na designação do lugar, já insinuam a presença da água. A justaposição dos termos do título, em que o grande sertão se abre para as veredas, pode reforçar ainda, retrospectivamente, a impressão metafórica de labirinto fluvial, do intrincado miúdo das águas e dos caminhos no interior do espaço maior, abrindo-se para o múltiplo e o desconcerto. Ao mesmo tempo, se pode notar como é expressiva, na perspectiva da construção de toda a obra, essa contiguidade ou junção desses espaços tão significativos, de certo modo nos levando a considerar a vastidão afunilando-se no espaço pequeno multiplicado e este, que se inclui, de repente, no maior. E o maior é o verdadeiro mar que é o sertão —um mar também de histórias entremeadas. Com efeito, “não há nada mais épico que o mar”, como observou Benjamin; do ponto de vista

da poesia épica, a existência costuma assumir a vasta dimensão do mar²⁵.

Diante do mar, abrem-se duas possibilidades para o narrador, diria ainda o pensador alemão. Ou ele assume a posição do poeta épico que, da margem, recebe serenamente os ecos das ações do mundo marítimo —ele é aquele que recolhe o que o mar atira à praia, aquele que apenas repousa como o povo que, no poema épico, repousa após o dia de trabalho, para ouvir, sonhar e colher—, ou é o romancista, que se arrisca na travessia solitária e muda do mar. O romancista, apartado do povo, se concentra no indivíduo em sua solidão. Concentra-se na experiência individual de um homem que não pode falar exemplarmente de suas preocupações, que não pode dar nem receber conselhos, pois “escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo”²⁶. Aquilo que não tem medida; a medida do impossível. A perda das normas e das certezas de como viver, exatamente o que torna o “viver muito perigoso”, se faz patente no romance: esta insuficiência é que se torna um fato justamente no romance de aprendizagem ou formação, que deixa ver, sob esse aspecto, o modo de ser fundamental do romance como gênero²⁷. Voltando-se para o indivíduo segregado, que perdeu a dimensão do bem viver, a garantia baseada na sabedoria — a dimensão épica da verdade —, fundada na experiência comunitária, o romance dá as costas para a tradição épica, que tampouco ele pode alimentar: é forma escrita, ligada ao livro e ao desenvolvimento moderno da imprensa.

Ora, o grande sertão é uma espécie de mar. Desde o começo, o

²⁵ A expressão “regionalismo cósmico” foi empregada por Harry Levin para designar a tendência de Joyce de lançar o leitor dos subúrbios de Dublin à órbita das sete esferas. Ver desse autor: *James Joyce: introducción crítica*. Trad. Antonio Castro Leal. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 20.

²⁶ Para a teoria do romanesco, ver: Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Sobre a forma característica da narrativa romanesca, cf. p. 185 ss.

²⁷ Benjamin, Walter. A crise do romance. In: —. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, cit., p. 54.

mar se infiltra no imaginário do livro. Quando o imaginário guerreiro e literário aparece reunido pela primeira vez para Riobaldo, quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório e ele pode experimentar o contato direto com o mundo romanesco que antes só conhecia pelas histórias de seu padrinho (como um pequeno aprendiz de narrador escuta do pai as narrativas que passará também a narrar), quando ele vê encarnados diante dele aquelas grandes figuras dos casos sertanejos, eles são cavaleiros que tinham navegado na sela a noite toda pelo sertão (p. 114). Quando Diadorim morre, é o mar que morre: Chapadão. Morreu o mar, que foi (p. 565). O sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação.

O problema que ora se coloca é, pois, compreender como se dá a sutura entre as formas que vêm da tradição dos narradores ânimos da épica oral sertaneja (presente desde sempre na literatura brasileira) e o nascimento de uma forma da sociedade urbana moderna —o romance— que renasce em pleno interior do Brasil, de dentro do arcaico que é o mar do sertão, como se de repente se refizesse em nosso meio a história de um gênero decisivo para a modernidade, brotando de um outro tempo. A questão é, pois, ainda entender a forma mesclada de um livro em que diversas temporalidades narrativas se misturam, correspondendo ao mundo misturado que é a nossa própria realidade.

Pontos de sutura

A forçada passagem do espaço ficcional restrito ao grande, que também faz parte da aprendizagem do herói em sua aventura através do mundo, é provavelmente uma forma de se imitar, desde o começo, o desconcerto do *encontro*, motivo básico, de reconhecida universalidade, que a estória central do livro reproduz muitas vezes, fazendo eco à antiquíssima tradição das narrativas de aventura, conforme se

vê pelo romance grego, voltado para essa modalidade de prosa de ficção²⁸. Um dos modos de ler o *Grande sertão: veredas*, lê-lo como uma trajetória de grandes encontros e de um desencontro fatal.

Desde o começo, o desencontro fatal está contido em semente nos encontros, uma vez que representa a medida do impossível a que está obrigada a relação entre Riobaldo e Diadorim. Essa medida se associa, como se disse, à inevitabilidade da paixão que estala e cresce entre os dois jagunços, mas brota antes, já no primeiro encontro entre ambos na confluência de dois rios, o de Janeiro e o São Francisco: ali se dá a travessia que simboliza, em diversos planos, a passagem do espaço restrito ao mais vasto. Impossibilidade e inevitabilidade unidas conferem à narrativa a dimensão trágica já mencionada, cujo cumprimento implacável, entretanto, só se dá ao fim da demanda de vingança, ainda pelas mãos de Diadorim, no arraial do Paredão.

O ponto de desenlace onde a estória romanesca termina, com a morte de Diadorim —Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba. (p. 564)— coincide com o reconhecimento da verdade sobre a moça virgem travestida no homem d'armas Reinaldo, mascarado e indefinido sob esse sonoro e delicado nome de pássaro que é Diadorim²⁹. É decerto um dos pontos mais altos a que chegou a ficção brasileira; uma cena que faz o livro alçar-se à altura dantesca do sublime trágico, onde pode mais a surpresa da revelação do que a dor de Riobaldo. Índices disseminados por toda a obra ali se juntam para reforçar-lhe a unidade poderosa da forma, momento de *anagnórisis*, em que fulgura, com toda a pujança, o brilho sensível da idéia.

Dela resulta a transformação do herói romanesco que, até certo ponto, foi o jagunço Riobaldo, como personagem de uma busca de vingança arrastado pela paixão, no ser definitivamente desgarrado da transcendência, num mundo de repente já desencantado, que é

²⁸ Id., *ibíd.*

²⁹ Nesse sentido, ver ainda de Benjamin o referido ensaio “O narrador”, *cit.*, pp. 201-2.

o herói do romance: Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível [...] (p. 563). Compreende-se que com Diadorim se vai a poesia do sertão, que é a mesma do coração de Riobaldo, a quem toca doravante só o prosaísmo do mundo, destituído de toda a intensidade anterior, como se deixa ver nas imagens de apagamento que se seguem à morte do ser amado: um pano de nuvens (p. 560); da dor que me nublou (p. 562); o céu vem abaixando (p. 564); a luz sem sol (p. 566).

A perda definitiva de Diadorim significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas que luta contra o medo, do *herói problemático* que foi sempre Riobaldo, com a realidade concreta e social onde deve levar até o fim de seus dias. Reconciliação que ele tentou em vão pela via da aventura e do destino de jagunço, no qual nunca se sentiu inteiramente integrado, mas que lhe oferecia um obscuro e contraditório ideal a perseguir, como se percebesse nos rastros de Diadorim os sinais de uma esperança ilusória, suficientemente positiva para que sua busca fosse possível, embora no fundo insuficiente para que cumprisse o ideal absoluto com que lhe acesnava³⁰. Desde o começo, está clara a divisão entre a interioridade do herói e a aventura a que se lança em busca do absoluto que não pode conhecer de todo e do qual tampouco pode se aproximar completamente, embora com frequência lhe dê a ilusão da proximidade.

Ao final da aventura, a separação entre o mundo da ação e a contemplação se faz novamente patente, como se vê pela posição do narrador já afastado do tempo da ação, logo no início do livro, sendo a narração em retrospecto apenas um modo de confirmar a divisão problemática que marca o modo de ser e o destino do personagem ao longo de toda a sua travessia. Nisto reside propriamente o seu caráter demoníaco, pois seu destino de jagunço, de criminoso ou bandido rural, obrigado a buscar valores a que não pode ter

³⁰ Sobre o motivo do encontro no romance grego de aventuras, ver, por exemplo, Bakhtine, Mikhaïl. *Le roman grec*. In: —. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, pp. 239-60.

acesso, se mostra como uma exteriorização da divisão profunda que atinge o seu ser, forçando-o a demandar pelo avesso, pelos crespos do homem, uma autenticidade que o mundo em que vive —reino da violência e dos desmandos de poder— lhe nega.

A estória que chega ao fim no Paredão começa de fato com o começo dessa relação entre Riobaldo e Diadorim e principia precisamente pelo motivo romanesco aludido, sob a forma do encontro com o Menino. Este é um episódio decisivo e dos mais belos do livro, a partir do qual a narração se ordena, tomando uma direção propriamente biográfica, para relatar o processo de uma formação. Ao recontar a história de sua vida, o Narrador se dá conta da importância desse encontro, espécie de travessia em pequeno: Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro (p. 97).

A experiência que representa para o pequeno herói ingênuo essa travessia é a das mais complexas e difíceis de sua vida e se deixa mal exprimir por palavras: Muita coisa importante falta nome (p. 105). A travessia dos rios pode ser vista em diversos níveis, do mito à experiência real, envolvendo sempre múltiplos aspectos da existência, em síntese complexa, com uma dimensão simbólica inegável, uma vez que se articula ao desenvolvimento do enredo como um todo.

Espécie de rito de passagem para a vida adulta, ela suscita o mito —latente no motivo do encontro com a criança divina—, sugerindo, com essa dimensão arquetípica, a metafísica, pela aproximação ao sagrado, como uma abertura à integralidade do ser. Mas se deixa ler também, no plano já deslocado do mito, como parte da estória romanesca, ou seja, como uma miniatura da jornada perigosa em que o herói mocinho põe à prova o seu valor, preparando-se para a aventura propriamente dita que viver mais tarde. Equivale, de qualquer forma, no plano real da experiência, à passagem da ignorância ao conhecimento, momento de reconhecimento ou revelação simbólica, em que se dá a descoberta do que mal se pode formular, pelo poder de síntese de uma totalidade complexa, abrangendo aspectos e contradições de toda a existência: do

sexual ao afetivo, do ético ao político. Ao sair da aventura, em que descobre o medo e a coragem, a tristeza e a alegria, o masculino e o feminino, o homem e a mulher, a força e a fraqueza, o real e a máscara, o natural e o artificial, o claro e o ambíguo, o bem e o mal, e muito mais, tudo misturado, ao mesmo tempo e de uma só vez, percebe a mudança profunda: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável (p. 105).

Tão importante, porém, quanto o conteúdo complexo dessa experiência profunda e decisiva por que passa o pequeno herói é a questão que ela permite ao Narrador formular, sem poder dar-lhe resposta: “Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi eu conheci aquele Menino?”.

Com efeito, essa experiência, que equivale a um momento de individuação do ser, suscita a pergunta que corresponde à singularização do herói de romance, pois dá a dimensão da experiência individual que o diferencia e o afasta da comunidade dos homens e das narrativas da tradição oral. Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. E essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonando as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar o processo de uma aprendizagem ou formação. A pergunta retroage a essa aprendizagem primeira, que é a travessia dos dois rios, ainda uma vez pela mão de Diadorim, pois nela se constitui o enigma de um caráter e de um destino.

Esse encontro com o Menino prepara, de certo modo, um novo encontro, que ocorre logo depois, que é aquele com os jagunços, passado na Fazenda São Gregório de Selorico Mendes, referido anteriormente. Ambos os momentos estão íntima e poeticamente interligados; de fato, o encontro com o Menino vem recifrado numa canção, que Riobaldo conhece no mesmo instante em que, pela

primeira vez em sua vida, entra em contato direto com o universo romanesco dos jagunços, que só conhecia através das altas artes de jagunços³¹, das histórias que Selorico Mendes, contador de casos, gostava de contar. Quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório, e se apresenta para Riobaldo o mundo das armas, este já surge conjugado ao mundo das letras e da poesia. O encontro com o Menino ressurge como um enigma, sob a forma épico-lírica de uma balada, a canção de Siruiz: cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada [...]; aquilo molhou minha idéia (p. 116).

Ao buscar um lugar para esconder os jagunços, a mando do padrinho, Riobaldo vai juntar-se ao bando que esperava fora da casa-da-fazenda e ouve então alguém perguntar alto, aquilo era bonito e sem tino: “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” (p. 114). E escuta Siruiz cantar a toada toda estranha. Aí se desenrola o enredo enigmático da cantiga, cujas palavras muitas vezes voltarão ao texto do relato de Riobaldo. Um poeta no meio dos jagunços entoa a balada, forma mesclada da poesia que se liga à tradição da épica oral, ao mesmo tempo em que serve à expressão lírica. A canção atinge tão profundamente Riobaldo, que o transforma num homem de letras; a partir dali será também um fazedor de versos.

O episódio da Fazenda São Gregório reúne os termos do tópico decisivo no modo de ser e no destino de Riobaldo, juntando *armas e letras*, ao mesmo tempo em que articula esse motivo importante na caracterização do personagem ao motivo da *donzela guerreira*, de larga história na tradição épica popular da península Ibérica e

³¹ O nome *Diadorim*, certamente alteração de Deodorina (Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins), além de sugestivas segmentações a que se presta (uma delas —*dia*— é um dos nomes do diabo para Riobaldo), faz pensar em outros nomes em *-im* dos romances de cavalaria, como o donzel Durim do *Amadis de Gaula*, lembrado por Leonardo Arroyo. Ver deste autor *A cultura popular em Grande sertão: veredas* (Rio de Janeiro: J. Olympio/INL/Pró-Memória, 1984, p. 94).

presente também na tradição literária do regionalismo brasileiro³².

O tema de Riobaldo se casa desta forma ao tema de Diadorim. A revelação de um Riobaldo letrado, que dever narrar a própria experiência mediante palavras medidas, surge assim ao mesmo tempo em que a cavalgada de jagunços, encarnando concretamente o ideal heróico das estórias romanescas ouvidas pelo rapazote, chama para a aventura das armas. E no entremeio o misterioso tema da paixão: a virgem guerreira mascarada, que arrasta o apaixonado para a guerra. Do rimance ao romance, as temporalidades diversas se fundem: a tradição desemboca no moderno.

É sabido que a balada é em geral a narrativa de um encontro fatal, como se verifica em tantos exemplos: as baladas de Keats; “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo; “A dama branca”, de Manuel Bandeira; “A balada da moça do Miramar”, de Vinicius de Moraes, e tantas outras. A canção de Siruiz, forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida. *O Grande sertão: veredas*, o desdobrar-se dessa balada.

Misturados na essência da balada estão o mistério da travessia individual e também a poesia vasta da épica do sertão. A partir desse momento, vemos que uma das divisões centrais à personalidade de Riobaldo, a divisão entre as armas e as letras —ele vai ser jagunço, mas teria podido ser professor ou padre—, está ali dada pela primeira vez. No núcleo da balada está realmente a origem das formas misturadas que caracterizam o livro.

Não é à toa, pois, que, ao longo de sua vida, Riobaldo jamais deixar de interessar-se pelo destino de Siruiz ou dele lembrar-se: feito chefe Urutu Branco, Siruiz ser o nome de seu cavalo de estimação. Mas Siruiz ser sempre também um eco da poesia que

³² O tema da reconciliação do *herói problemático*, conceito central à sua teoria do romance, foi admiravelmente exposto por Georg Lukács, ao mostrar a tentativa de síntese do romance de formação. Ver, desse autor, a justamente célebre *Théorie du roman* (Paris: Gonthier, 1975).

percorre o espaço todo do sertão. A poesia que imanta o sertão como uma presença do sentido: o toque de transcendência que corresponde a Diadorim.

Assim, esse momento tão importante do encontro com as arma é também o momento do encontro com a poesia e o enigma do destino individual. O romance de formação que se acaba lendo junto com essa aventura de jagunços nada mais ser do que uma tentativa de *esclarecer* esse enigma posto como tema na balada. Desse *mythos* primeiro, da canção cifrada, o romance desenvolve o processo de uma aprendizagem, uma tentativa de entendimento de um sentido secreto no desenrolar da ação. O sentido da matéria vertente, que se quer esclarecer.

Na realidade, no interior do *Grande sertão*, a relação entre mito e esclarecimento parece repetir e desenvolver em enredo narrativo o mesmo esquema da *dialética do esclarecimento* que Adorno e Horkheimer apontaram já no interior da epopéia homérica. “Desencantar o mundo é destruir o animismo”³³, conforme notaram aqueles autores, e não é outra coisa que se registra na obra rosiana, na travessia de Riobaldo, que acaba, a seu modo, por exorcizar a projeção antropomórfica do homem na natureza do sertão, que é o demônio, reconhecendo por fim a objetividade do mundo desencantado. Riobaldo acaba por acatar a direção de Zé Bebelo, após a morte de Diadorim, procurando na religião e nos conselhos do compadre Quelemém a paz de espírito, mas mantendo firme a razão, na tentativa de se reconciliar com o mundo. De qualquer modo, vai contra a mitologia ctônica representada por Hermógenes e tenta, pelo esclarecimento, que é o relato de sua vida, dissolver o pacto —Não nada—, que lhe surge como obstáculo, amoldando-se, astuciosamente como Ulisses, à natureza, para por fim lográ-la, livrando-se de toda culpa. Á inevitabilidade do destino, a que foi levado pelo encontro com Diadorim, beirando a catástrofe trágica,

³³ Ver sobre a criança divina: Jung, C. G. e Kerényi. *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin et la jeune fille divine*. Paris: Payot, 1974.

responde com a razão, agarrando-se ao discurso, à palavra, descobrindo-lhe novos significados, que desmancham em nada —ainda uma vez nonada— a violência mítica que teve de enfrentar.

Como história do esclarecimento de um destino individual, o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas. Porque esta é a história do romance: “O caminho começa, e a viagem acaba”, como bem afirmou Georg Lukács na sua *Teoria do romance*, na década de 20. Espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, o mundo sem Diadorim, o mundo sem sol do sertão que já não há, da aventura esvaziada e do encanto desfeito.

O impossível que surge desde o primeiro contato com Diadorim só irá crescer à medida que o tempo passar. Já perto do fim, num desses momentos tão extraordinários e tão comuns nessa obra, Riobaldo quase não pode suportar a contradição central de sua vida, e à beira de ceder ao desejo do corpo do outro, explicita mais uma vez o sentimento da impossibilidade que lhe rói a alma:

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim —mesmo o bravo guerreiro— ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza — o que é? , o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer —pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação— por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo

impossível. Três tantos impossível, que eu descuidei e falei: —“*Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...*” —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso.

Cada vez mais, Riobaldo se desgarrar da origem e do absoluto a que aspira; por isso, cada vez mais será o desterrado transcendental que Lukács viu no herói problemático e demoníaco do romance: o homem desterrado de sua verdadeira pátria, errante numa travessia solitária, sem retorno possível — homem moderno, descentrado e sem volta a uma verdadeira casa, que já não pode existir. Travessia só, em aberto, do homem humano, esclarecido e reconciliado, na medida do possível, é a última palavra do grande livro.

Bibliografia de base

- Candido, Antonio. O homem dos avessos. In: —. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, pp. 119-40.
- . Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 133-60.
- Coutinho, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983 (Col. Fortuna Crítica).
- Galvão, Walnice Nogueira. *As formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Nunes, Benedito. A matéria vertente. In: Nunes, B. et al. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, pp. 9-39.
- Prado, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: —. *Alguns ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985, pp. 195-226.
- Proença, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande sertão. In: —. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, pp. 151-241.
- Schwarz, Roberto. Grande sertão: a fala. In: —. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 23-36.

Bibliografia de referência

- Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2ª ed. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- Lukács, Georg. *Théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1975.
- McKeon, Michael. *The origins of the English novel*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1987.
- Watt, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOCUMENTALISMO Y FICCIÓN: TESTIMONIO Y NARRATIVA TESTIMONIAL HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XX

Mabel Moraña

Uruguay. Actualmente es Profesora en la Universidad de Washington en Saint Louis. Autora, entre otras obras, de *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica* (1984; *Políticas de la escritura en América Latina* (1997); *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (1998); *Crítica impura* (2004).



En unas breves páginas que parecen haber pasado inadvertidas para la crítica, Juan Carlos Onetti esbozaba no hace mucho ciertas bases para una reflexión acerca de los logros de la humanidad en la segunda mitad de nuestro siglo¹. Encabezando el artículo, el escritor uruguayo se hace eco de una cita de Chéjov, que reproduce en los siguientes términos:

A excepción de dos o tres viejos, toda la literatura actual se me figura que no es literatura, sino algo así como una industria artesana sin otro fin que el de que la estimulen, pero sin que nadie muestre gran afición hacia los artículos que produce. Las mejores obras artesanas no pueden ser calificadas de excelentes y jamás las podemos alabar sinceramente sin ponerles algún pero. Lo mismo hay que decir

¹ Onetti, Juan Carlos. Varias grandezas y grandes camelos. *Nuevo Texto Crítico*, v. 1, N° 2, p. 195, 1988.

de las novedades literarias que yo he leído en los últimos diez o quince años: no hay una extraordinaria y que carezca de peros. Denotan inteligencia, nobleza de espíritu, pero están escritas sin talento: o bien denotan talento y nobleza espiritual, pero no inteligencia; o, por último, encontramos talento e inteligencia, pero no nobleza de espíritu².

Según Onetti, comparado con lo que fue la producción artística y científica mundial en la primera mitad del siglo XX, el balance del período posterior a los años cincuenta “es, si no trágico, pesimista y entristecedor”. Agrega el escritor que, en su opinión,

...todo indica que la decrepitud continuará y con ritmo creciente. Fuimos y comenzamos a no ser. Que los lectores busquen nombres y los coloquen, a un lado y al otro [de la línea que divide el siglo]; luego reflexionen si creen que el problema, que es mundial, vale la pena. Porque a estas alturas, y ante la imparable rebelión de las masas, incapaces de respetar, deseosas de imponer la torpeza de sus gustos, no habrá muy pronto vallas que permitan ubicarse, aunque sea individual y temporalmente, detrás de la línea del cincuenta³.

La reflexión de Onetti, al margen de su tono apocalíptico y su melancolía *fin de siècle*, sugiere una serie de interrogantes vinculadas a cuestiones críticas y teóricas de importancia, para limitarnos solo al campo de la literatura.

Aun desde su somero planteamiento, el tema desafía al lector a que realice una revisión empírica, una evaluación crítica y un pronóstico que se proyecte sobre el nuevo siglo. Provocativa y nihilista, la tesis del genial autor de *El astillero* podría ser considerada por

² Id., *ibíd.*, p. 195.

³ Id., *ibíd.*, p. 196. En el campo de la literatura latinoamericana, la lista de excepciones que da el escritor incluye solamente tres nombres que, a su juicio, confirman la regla: Gabriela Mistral, Neruda y Vallejo.

algunos, sin embargo, apenas como el punto de partida para una discusión bizantina. Aquí propongo convertirla en pre-texto de un balance metodológico e historiográfico que ayude a problematizar lo mismo que se niega o, en el caso que nos ocupa, al menos una parcela acotada de la actual producción literaria latinoamericana: la que corresponde a la literatura testimonial, en la cual se replantean los parámetros de categorías críticas como las de *mímesis/poiesis*, ficción/historia, autor/personaje, cultura popular/alta cultura. Estos replanteos nos enfrentan si no al colapso al menos a la alteración de los valores estético-ideológicos que guían la representación poética tradicional, indicando una direccionalidad alternativa en la actual producción literaria latinoamericana, la cual, aunque recoge en este aspecto rasgos presentes en las letras continentales desde sus orígenes, se consolida y prolifera en las últimas décadas.

¿Implica esta literatura testimonial o documentalista una excesiva popularización de la factura y el mensaje literario, en la cual se sacrifica la calidad poética a las necesidades expresivas de determinado productor cultural? ¿Indica esto una modificación de fondo en la función social y la adscripción ideológica del intelectual y una desnaturalización de las *letras*, al colocarse el énfasis comunicacional definitivamente *fuera* del texto poético? ¿Es esta omnipresencia de la referencialidad una respuesta circunstancial —coyuntural— y de intencionalidad primariamente política a la activación de determinados sectores sociales o más bien una variación que se registra en el interior mismo de la serie literaria, ante el agotamiento de los tradicionales modelos expresivos y representacionales?

Obviamente, las derivaciones teóricas que pueden surgir al aproximarnos a los problemas planteados, así como la concentración en un determinado campo de análisis como el que nos ocupa, exceden los límites y propósitos del artículo de Onetti, pero en la problemática de fondo que atañe tanto a nuestro *corpus* como al texto del escritor uruguayo se entrelazan las mismas inquietudes vinculadas a la orientación de la producción literaria y la actividad crítica en la actualidad. Estas páginas quieren, por tanto, hacer

justicia al carácter fermental del texto onettiano que nos sirve de punto de partida.

Documentalismo y ficción. Problemas críticos e historiográficos

Desde el comienzo, la cuestión planteada por Onetti sugiere varias consideraciones.

En primer lugar, el problema esbozado, que recuerda otros juicios o pronósticos lapidarios transmitidos como por inercia por cierta crítica cultural (como los que afirmaron, sin más, la oscuridad del medioevo, la decadencia de Occidente o, más recientemente, la muerte de las ideologías), nos lleva a preguntarnos sobre la adecuación de nuestros métodos de análisis a una realidad cambiante, que cada “calendario secular” concibe adherida a un ciclo organicista de surgimiento, plenitud y muerte que se cierra fatalmente cada cien años, renovando el mito del fin de la historia.

En segundo lugar, cuando reflexionamos sobre el caso particular de la literatura latinoamericana —y aunque el problema se extiende, según Onetti indica, a un campo mucho más general—, más allá del supuesto desgarnecimiento de nuestras letras lo que alarma es la conexión que se sugiere entre ese fenómeno y la fuerza colectiva de la masa, cuya carga negativa se proyectaría amenazante sobre los logros y el prestigio de la cultura burguesa⁴.

En tercer lugar, cabe preguntarse si la vitalidad creciente de las distintas manifestaciones de la cultura popular, la “subliteratura”, las llamadas “culturas alternativas”, etc. no estarán provocando en la conciencia crítica una reacción similar a la que sucedió al surgimiento de la picaresca o a la recepción de la literatura indigenista dentro de algunos círculos, al promover estas una alteración de los

⁴ Es necesario al menos mencionar una posible —y además problemática— vinculación entre las ideas de Ortega y Gasset expresadas en *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1929) y lo esbozado por Onetti, con relación a la existencia y función social de un arte elitista en la sociedad contemporánea.

cánones y valores estéticos que pudo ser interpretada en su momento como una crisis de representatividad y, por tanto, de hegemonía, anuncio de fracturas sociales más profundas.

En efecto, sorprende constatar que las transformaciones operadas en las condiciones de producción y recepción cultural durante el lapso —casi un siglo— que va desde la reflexión de Chéjov hasta nuestros días no han logrado, en muchos casos, cambiar los parámetros del gusto ni desplazar el dualismo que separa la “alta cultura” de la otra, “artesana” y, por tanto, según se nos indica, torpe e incompleta, a través de la cual se expresaría “la imparable rebelión de las masas”. La historia literaria sigue siendo vista aún por muchos como un conjunto de nombres ilustres relevados a partir de un “criterio de calidad” ahistórico y estéticamente invariable, establecido subjetivamente. La ausencia del “ingenio” (quizá el toque sublime que convierte en “clásica” una obra) nos alarma como un signo de decrepitud que amenaza con despoblar nuestro Parnaso.

¿Qué argumentos siguen legitimando, sin embargo, la distinción cultura popular/“alta” cultura y dónde se establece el límite entre ambas? ¿Es que nuestros criterios para evaluar la producción cultural contemporánea han variado adecuadamente de acuerdo con el desarrollo de la cultura misma y estamos en efecto verificando una “crisis de calidad” en el mundo moderno, o la época actual da muestra de un retardo de la conciencia crítica, que no acierta a redefinir su objeto de estudio? ¿Cómo se vincula esta “fractura epistemológica” con la tan mentada crisis de las ideologías que ha dado en asociarse con la cultura posmoderna? ¿Es esta “rebelión de las masas” y “la torpeza de sus gustos” amenaza y/o consecuencia de la implementación de la “alta” cultura, cuyos medios de comunicación, sistemas educativos y procesos de institucionalización cultural han moldeado el imaginario colectivo?

Para aproximarnos a los problemas planteados, es necesario tomar en consideración una serie de hechos.

Es indudable que especialmente a partir de la segunda posguerra la producción cultural ha ido aumentando y diversificándose

hasta alcanzar niveles imprevisibles. La “cultura de masas” se vigoriza impulsada por los avances tecnológicos y por las necesidades reales y ficticias de un mercado manipulado por las ideologías dominantes que intentan afianzar su capacidad de convocatoria sobre amplios sectores, de composición crecientemente heterogénea. Esa apertura hacia un público cada vez más activado por los estímulos del consumo y la comunicación masiva se verifica en todos los campos de la cultura, incorporando elementos que van penetrando también, progresivamente, el coto cerrado de las *bellas letras*, impulsando variaciones a nivel tanto de la estructura “de superficie” como de la estructura profunda del texto literario y modificando la imagen y función del productor cultural en nuestros días.

Podría argüirse que, sobre todo en las últimas décadas, compitiendo con los medios audiovisuales de comunicación masiva, la literatura ha intentado con más de una estrategia ampliar su radio de acción para alcanzar a un destinatario cultural evasivo y escéptico. América Latina no ha sido ajena a ese fenómeno que en etapas como la presente, de alta concentración del capital y robustecimiento de los medios de difusión cultural, alcanza un inmenso vigor en los centros más desarrollados del mundo moderno.

Los cambios más notorios del discurso literario se verifican, por una parte, en el nivel compositivo, con la incorporación de una serie de procedimientos que vinculan la literatura a formas provenientes de campos culturales afines. Así por ejemplo la vigorización de rasgos como el humor, la parodia o la ironía, la utilización creciente de recursos cinematográficos o elementos tomados del canto popular o el folclore, los aportes de la antropología y, en general, de las ciencias sociales, la apelación a las técnicas del *collage*, el folletín y la novela detectivesca son algunas de las vertientes que integran hoy en día el repertorio cada vez más diversificado de la literatura latinoamericana.

Pero el discurso literario responde asimismo, concomitantemente, a requerimientos que se sitúan en el nivel de las necesidades expresivas de los diversos sectores que componen la sociedad civil. En este sentido, la literatura latinoamericana, especialmente en la

segunda mitad de nuestro siglo, ha recogido el impacto de una serie de hechos que afectan la dinámica social en su totalidad. Por un lado, los movimientos de liberación que recorren el continente durante el último medio siglo movilizan una serie de fuerzas que impulsan el cambio social o resisten al autoritarismo produciendo a nivel literario formas representativas de la lucha popular que reavivan modalidades tales como la crónica, el diario, la biografía, generan las formas enmascaradas del discurso producido bajo censura, etc. Por otro lado, minorías sexuales, ideológicas o raciales penetran a su vez los modelos institucionalizados de representación literaria, incorporando perspectivas y modalidades expresivas que dan lugar a un discurso transgresivo e innovador que desafía las formas canónicas y muchos de los supuestos ideológicos de la novela burguesa, romántica o realista.

En otras palabras, los cambios del nivel literario responden —aunque no mecánicamente— a la activación de sectores sociales tradicionalmente marginalizados de los centros de poder y apenas participativos, en muchos casos, en los procesos de decisión política y cultural. La presencia social de estos sectores, el creciente radio de incidencia —nacional e internacional— de su problemática y la concomitante definición de su perfil ideológico en relación con las demás fuerzas sociales impulsan el proceso de apropiación de las formas de producción y difusión cultural que tradicionalmente sirvieron como reproductoras de valores hegemónicos y fueron consideradas privativas de la “alta cultura”. Los modelos de la lírica, el drama y la narrativa burguesa se hacen así, en muchos casos, portavoces de un discurso reivindicativo, documentalista, “artesanal”, a través del cual se identifica un determinado agente social, se exhibe una problemática específica, se canalizan reclamos, frustraciones y expectativas, articulando de una manera nueva ficción e historia, imaginación y verdad.

De este modo, y a medida que se iba preparando el terreno para una evaluación global de la hoy llamada cultura posmoderna dentro del marco general esbozado, la literatura ha visto estallar sus fronteras genéricas y las restricciones canónicas han ido cediendo

para dar cabida a una producción que ha desafiado una y otra vez las clasificaciones existentes. Sin que esto implique un juicio definitivo sobre los grados y efectos reales de este proceso que algunos califican como de democratización cultural, puede afirmarse que los cambios operados han logrado por lo menos proponer un *corpus* heterodoxo, alternativo con respecto al constituido por los grandes nombres de nuestra historiografía literaria, dejando en evidencia los criterios excluyentes de selección y clasificación en que se han basado tradicionalmente esas historias, repertorios del gusto dominante de nuestras burguesías ilustradas. La producción actual incorpora voces, problemáticas y estructuras textuales que exigen aproximaciones críticas amplias e innovadoras. Nos enfrenta, en definitiva, a un problema de conocimiento que pone en muchos casos en suspenso categorías epistemológicas —de conceptualización y taxonomía— surgidas dentro del marco de la historiografía liberal y consagradas disciplinariamente, junto a los materiales que constituían su objeto de estudio, por el positivismo.

La literatura testimonial plantea así cuestiones polémicas en varios niveles. Primero, sugiere la problemática de la legitimación de los discursos no dominantes, su funcionalidad y articulación en los distintos niveles de la sociedad civil, así como la necesidad de historiar el concepto de cultura nacional de acuerdo con las variables mencionadas. En segundo lugar, desde que opera a partir de la modificación de convenciones genéricas, implica cuestiones que tocan al tema del *reader's response* relacionadas con la recepción, decodificación e interpretación del texto. Finalmente, problematiza aspectos ideológicos vinculados con la “intencionalidad” del discurso literario, su proyección y direccionalidad político-cultural, así como sobre las posibilidades de representación de lo popular a partir de las formas culturales institucionalizadas.

En este sentido, son varias las alternativas teóricas que sugieren los textos que integrarían el canon de la literatura testimonial. En una especulación teórica basada en lo que constituye los principios, asunciones y reparos de la crítica literaria actual, podría argüirse que la derivación testimonial o documentalista representada en

esa vertiente de la literatura latinoamericana actual implicaría el descaecimiento o al menos la desnaturalización de modelos consagrados cuyos recursos serían objeto de una utilización degradada y pragmática, cuya intencionalidad comunicativa parcializaría y quitaría universalidad al mensaje poético. Para otros críticos, esta literatura sugeriría la existencia de un nuevo “productor cultural” que usufructúa las formas culturales institucionalizadas, a las cuales accede a través de un complejo sistema de mediación cultural que modifica la definición y función tradicional del escritor. Para otros, habría que interpretar el fenómeno como una concesión significativa a la cultura popular, a través de la cual la “alta cultura” revitaliza sus propios recursos a la vez que reduce la distancia entre ambas, transformando en *diferencia* el antagonismo ideológico-cultural, en un gesto populista producto de nuestra revisión posmoderna de los legados y limitaciones de la cultura burguesa⁵. Para otros, finalmente, este incremento del documentalismo en la producción literaria indicaría la activación de un rasgo siempre presente en la literatura latinoamericana, que, dadas determinadas condiciones de producción cultural, equilibra las tensiones de un imaginario social que se debate entre el evasimismo de la ficción y los requerimientos de una realidad que clama por sus fueros.

En definitiva, si aceptamos que “cualquier intento de expandir un canon es en realidad un intento de cuestionar los valores que ese canon institucionaliza”, es obvio que lo que está en la base de este florecimiento del testimonialismo literario es un replanteamiento del tema del poder, que engloba aunque también excede la cuestión de la representatividad poética⁶. En este sentido, la producción testimonial amplía considerablemente el radio ideológico y

⁵ La noción diferencia/antagonismo está tomada de Laclau, Ernesto, *Politics and ideology in marxist theory*. Londres: Verso, 1979.

⁶ Avellaneda, Andrés. Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares In: Vidal, Hernán (ed.). *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, pp. 578-88.

representacional de la narrativa del *boom* colectivizando y popularizando temática y recursos narrativos.

De acuerdo con la definición ofrecida por Beverley y Zimmerman, el testimonio sería una forma de narrativa épica, popular-democrática y no-ficticia, donde la voz narrativo-testimonial (correspondiente ya al protagonista ya a un testigo de los hechos narrados) se expresa a través de una fuerte presencia textual y representa a un sector o clase social, apartándose así de la individualidad del “héroe problemático” de la novela burguesa⁷. Sin embargo, esta definición, que se aplica puntualmente al testimonio o a la narrativa testimonial, debe aceptar múltiples matizaciones para el caso de la novela-testimonio, o de otras formas adyacentes que los mismos autores consideran al mencionar modalidades de “neotestimonio”, “pseudotestimonio” o narraciones “de impulso testimonial”. Y es que, como se verá, la narrativa testimonial surge sobre la base de empréstitos de otras modalidades, como si la marginalidad de la temática representada tuviera su contraparte en la filiación de la escritura a formas que están más allá de las fronteras de la novela burguesa.

Como alternativa a las formas canónicas de la novela histórica, la (auto)biografía o el *Bildungsroman*, la narrativa testimonial inhibe o enmascara la presencia autorial en un intento por eliminar la distancia entre el autor (editor o “gestor”) y el mundo representado. La “intimidad pública”, que ha sido señalada como uno de los rasgos del testimonio, consiste entonces en exponer la peripecia individual que por su valor paradigmático y su representatividad social constituye el eje del relato, al tiempo que se promueve el cuestionamiento de la estructura de poder a la que tal peripecia remite.

El discurso literario supera, entonces, el pacto mimético a través de sucesivas operaciones transgresivas en que verdad y ficción coinciden en la zona franca de la escritura. Los grados de permeabilidad de la ficción con respecto a problemáticas sociales concretas condicionan

⁷ Beverley, John y Zimmerman, Mark. Testimonial narrative. In: —. *Literature and politics in the Central American revolutions*. Austin: The University of Texas Press, 1990, pp. 172-207.

no solamente el tipo de contrato genérico que se establece con el lector (en otras palabras, el pacto de lectura), sino asimismo la configuración del sujeto autorial y sus modalidades específicas de “presencia” textual. De la misma manera, el reclamo constante de validación empírica en que se apoya el discurso literario testimonial conecta de una manera indisoluble discurso poético y referente, creando un *mis en abîme* en que la ficción extrema sus recursos, constituyéndose en una especie de discurso vicario vinculado a modalidades expresivas de la entrevista periodística, la crónica o el ensayo etnográfico.

La historia literaria tradicional constituida por “grandes nombres” o grandes textos paradigmáticos se fracciona y recompone para dar cabida a los múltiples rostros, voces y discursos coyunturales y heterogéneos propuestos por una narrativa que evoca a la vez los orígenes históricos y poéticos de Hispanoamérica, se afinsa en el presente de sus conflictos y se proyecta hacia el futuro posible de las culturas nacionales del continente, marcadas por la marginación de vastos sectores y los discursos alternativos que generan sus luchas reivindicativas y políticas.

Orígenes y deslindes teóricos

Documentalismo, “oral history”, ficción documental, testimonio/testimonialismo, novela-testimonio, literatura de resistencia, “novela-verdad” son todos términos que introducen a distintos aspectos relacionados con un mismo fenómeno general: el entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad, la voluntad, en fin, de canalizar una denuncia, dar a conocer o mantener viva la memoria de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos, cuya peripecia pasa a la literatura ya sea como directo testimonio de parte, ya sea a través de la mediación de un escritor que releva esa historia.

En este sentido, la literatura testimonial es en general *literatura de resistencia*, ya que expone una problemática social específica, en muchos casos vinculada a luchas por la liberación nacional o al amplio

tema de la marginalidad, que adquiere, principalmente a partir de los años ochenta, gran notoriedad en las letras latinoamericanas. En este sentido, la literatura testimonial tiende a echar luz sobre las contradicciones del sistema imperante, a revelarse contra el *statu quo* o a solidarizarse con reivindicaciones o luchas populares que cuestionan el “orden” de sociedades autoritarias, discriminatorias y excluyentes⁸.

En cuanto a las relaciones entre novela documental y testimonio, es obvio que la posible diferenciación entre ambas se vincula a una discusión del “pacto mimético” que cada forma narrativa establece a su manera, así como a sus relaciones con lo que tradicionalmente se entiende como “ficción”. La cuestión implica, como bien ha indicado Barbara Foley, un problema epistemológico cuya resolución varía según las épocas y el horizonte ideológico-conceptual asumido en cada caso⁹.

Dentro de los límites de este trabajo, podemos simplemente indicar que la divergencia clasificatoria arriba mencionada deriva principalmente de tres aspectos que tienen que ver con las características diferenciales de la narrativa testimonial con más frecuencia anotadas por la crítica, y que habría que ampliar con un estudio teórico más profundo.

La primera de estas características diferenciales se vincula al hecho de que el testimonio es producido por o a partir de la información proveída por un *testigo* que presenció o participó en los hechos narrados. Sobre esta nota se apoya la credibilidad (y no solo la verosimilitud) del testimonio y su valor como elemento de denuncia. En este rasgo arraiga asimismo el carácter biográfico o

⁸ Harlow, Barbara. *Resistance literature*. Nueva York: Methuen, 1987. Debe matizarse, sin embargo, la identificación literatura testimonial = literatura de resistencia, o literatura antihegemonía. Nada en la factura misma de la modalidad narrativa testimonial impide que sea usada como crónica de sucesos tendientes a fortalecer la ideología dominante. Beverley se refiere a ese hecho indicando que “El testimonio no es necesariamente la forma canónica de la narrativa de una sociedad socialista” (Beverley, John. Anatomía del testimonio. In: —. *Del Lazarillo al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute & Ideologies and Literature, 1987, p. 192, nota 9).

⁹ Foley, Barbara. *Telling the truth: the theory and practice of documentary fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

autobiográfico que distingue a la narración testimonial y la emparenta en muchos casos con la crónica, cuando la reconstrucción que se realiza mantiene un orden cronológico.

El segundo aspecto es la *voluntad documentalista*, que se relaciona con la preocupación por investigar o dar a conocer un determinado caso que se considera “ilustrativo” y que con frecuencia pertenece a un horizonte de experiencias que es ajeno, al menos en principio, al del editor o compilador de la versión testimonial. Por esta razón, muchos testimonios elaborados con la participación de un escritor-mediador equivalen a un verdadero trabajo de campo, que hace que el texto final pueda ser visto como producto de una labor interdisciplinaria (en que se entrecruzan, por ejemplo, antropología, historia, literatura, ciencias políticas), lo cual aproxima no solamente diversos métodos de estructuración discursiva, sino además distintos repertorios de intereses, modos de utilización del lenguaje, funciones asumidas por el mediador (investigador o “gestor” del texto), etc.

En el caso del testimonio directo, ofrecido sin mediación por el protagonista o participante de los hechos narrados, la experiencia personal hace innecesario el trabajo de campo, o limita considerablemente, al menos, la necesidad de documentación empírica con la que el editor compensa en general su no-pertenencia al mundo representado en el texto testimonial. En este caso el testigo es a la vez sujeto y objeto de su propio discurso (por ejemplo *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas), mientras que en el caso anterior, que ejemplifica bien el relato etnográfico, y en particular textos como *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, el sujeto testimoniante es convertido en sujeto textual y en objeto de investigación por la selección del mediador que decide *a priori* sobre su valor representativo, basado en su propio criterio y conocimiento del área que se quiere ilustrar a través del testimonio.

Finalmente, el tercer aspecto problemático para la definición del testimonio es la *relación ficción/realidad* que está en la base de la reelaboración de versiones originales a cargo del mediador, o en la misma operación de literaturizar una determinada experiencia

(selección de materiales, lenguaje, composición, configuración de personajes, definición del “narrador”, etc.). Este tema conduce a uno de los núcleos más polémicos de esta peculiar forma narrativa: el del valor de verdad del enunciado testimonial, mencionado más arriba, y las posibilidades reales de representar de manera fidedigna ya sea a un sujeto “heterogéneo”, ya sea una experiencia propia y, por tal, subjetiva.

El grado de elaboración literaria o ficcionalización que es incorporado al material primario es quizá el único —escurridizo— criterio que puede ser utilizado para distinguir entre novela testimonial y testimonio propiamente dicho. La primera expone un grado mayor de elaboración discursiva, configuración de personajes y composición; en algunos casos el testimonio de parte es solamente un punto de partida para una narración que se independiza imaginativamente de la historia original. El testimonio propiamente dicho se atiene más a los hechos testimoniados, limitando la mediación del escritor al trabajo de edición del material de base. Sin embargo, es obvio que el límite entre ambas formas es en muchos casos difícil de establecer.

Es interesante anotar que con frecuencia el proceso mismo de la escritura aparece tematizado en este tipo de libros, ya sea por las explicaciones del editor acerca de los procedimientos de relevamiento de datos utilizados para elaborar el texto (grabación, entrevista, cartas, contacto con testigos, fotografías) o en cuanto a la relación existente con el sujeto testimoniante y la escritura misma (condiciones en que se relevó el testimonio, grados de elaboración o interpretación, procedimiento de composición textual, etc.). En muchos casos los textos testimoniales incluyen glosarios, cronologías, fotografías o mapas, exponiendo así la fuerte voluntad comunicativa (y en muchos casos explicativa, didáctica) que guía el proyecto testimonialista.

Con razón Roberto González Echevarría ha enfatizado la relación testimonio/periodismo, que no solo da origen a buena parte de los textos testimoniales (muchos surgen, en efecto, como artículos

periodísticos antes de desarrollarse como libro), sino que está en la base misma de la composición testimonial: el énfasis en la información y en la facticidad da lugar a una forma de escritura en la que se difumina la presencia autorial, creando una “ilusión de inmediatez” (como si los hechos, dice el crítico, se escribieran solos). Solo que el recopilador del testimonio elabora esa distancia (exponiéndola, reduciéndola, en fin, dramatizándola) creando un juego de espejos donde la otredad del informante aparece subsumida en la aparente identidad autor/personaje¹⁰.

En cuanto a los antecedentes del relato testimonial, debe indicarse que aunque el registro más o menos subjetivizado de hechos reales a través de la literatura aparece en América ya con las primeras cartas y crónicas de la conquista, el florecimiento del testimonialismo literario hace preguntar a muchos, en la década de los años sesenta, si estaba efectivamente cristalizando en las dos Américas un subgénero de la narrativa. La publicación de *In cold blood* (1966) de Truman Capote, historia del asesinato de los cuatro miembros de la familia Clutter, que tiene lugar en el estado de Kansas el 14 de abril de 1965, alerta ya a la crítica sobre algunas de las características de una forma de producción literaria que se define por la fuerte referencialidad del discurso poético.

En una combinación de crónica, artículo periodístico y *short story*, el texto de Capote crea una narrativa que interioriza al lector en los pormenores de una intrahistoria en la que se interrelacionan “vidas mínimas” en acciones que confluyen y se entrelazan hasta dar lugar a hechos significativos, de trascendencia colectiva¹¹. Es, sin embargo, más la ambivalencia denotativa que la pura “objetividad” periodística lo que resalta en el texto,

¹⁰ González Echevarría, Roberto. *The voices of the master. Writing and authority in modern Latin American literature*. Austin: University of Texas Press, 1985, p. 115.

¹¹ Dorfman, Ariel. La última obra de Capote: ¿un nuevo género literario? *Anales de la Universidad de Chile*, 1966, p. 94-117. Sobre el libro de Capote en relación con el género testimonial en Latinoamérica se extiende también Miguel Barnet en “*A sangre fría*. ¿Testimonio o novela sin ficción?” de 1967, incluido en *La fuente viva* (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1983, pp. 74-83).

combinación extraña aunque no excéntrica de la objetividad científica que examina con voz impersonal los hechos no-subjetivos, con el amor que el novelista demuestra por sus propias creaciones¹².

Por esos mismos años, aunque con un contenido político mucho más asumido, este relevamiento de historias periféricas que introducen a un entramado socioideológico de contenido contracultural, anti-hegemónico, hace eclosión en América Latina.

Activando aspectos ya presentes en la tradición narrativa hispanoamericana, tales como las técnicas del relato de viajes, la biografía romántica, los relatos de campaña, el documentalismo de la novela social e indigenista, el ensayo sociológico, el estudio etnográfico y la relación costumbrista, así como recursos tomados de la poesía y la narrativa popular, el testimonio es institucionalizado en 1970, cuando Casa de las Américas inaugura la categoría *testimonio* como parte de sus concursos literarios internacionales, para dar cabida al aluvión de textos que iba consolidando, año tras año, una modalidad narrativa diferenciada de la novela burguesa, y que algunos críticos no dudaron en considerar el primer paso hacia la creación de una narrativa proletaria¹³.

¹² Id., *ibíd.*, p. 97.

¹³ Sobre las distintas tradiciones que dan lugar al testimonio, así como sobre sus características generales, véase Beverley, *Anatomía del testimonio*, cit. Sobre las tendencias narrativas actuales, véase Foster, David William. *Latin American documentary narrative*. PMLA, 99, 1, pp. 41-53, 1984. Sobre el tema de la literatura proletaria, véase Perus, Françoise. *De la possibilité d'une littérature prolétarienne en Amérique Latine*. *Europe*, p. 90-102, mar./abr. 1977. Acerca del proyecto democratizador que llevaría implícito la literatura testimonial dice George Yúdice: "Si lo pensamos bien, nos damos cuenta de que el testimonio, tal como lo practican Burgos/Menchú en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* o Alegría/Eugenia en *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en lucha*, o Poniatowska/Jesusa en *Hasta no verte Jesús mío*, etc., sirve para hacer posible que la experiencia no devenga espectáculo vacío o espectáculo terrorista tal como quisieran los regímenes represivos, sino *articulación y transformación*, es decir, construcción de un *imaginario democratizador*" (Yúdice, George. ¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 15, N° 29, p. 128, 1989).

Miguel Barnet y el relato etnográfico: hacia una definición canónica del testimonio contemporáneo

Biografía de un cimarrón (1966) del cubano Miguel Barnet es considerado, en este sentido, un texto clave y en más de un sentido paradigmático de las características y funciones del testimonio contemporáneo, así como el conjunto de ensayos del mismo autor, titulado *La fuente viva* (1983), es uno de los textos básicos para comprender el origen y sentido del género testimonial dentro de la historia literaria hispanoamericana.

En *Biografía de un cimarrón*, Barnet recoge el relato de la vida de Eugenio Montejo siguiendo, según él mismo reconoce, el modelo provisto por Juan Pérez Jolote. *Biografía de un tzotzil* (1952), del antropólogo mexicano Ricardo Pozas, libro cuya fuerza a la vez poética y sociológica muestra al escritor cubano un rumbo nuevo para la investigación narrativa de la realidad latinoamericana. En esa misma dirección se inscribe *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana* (versión en español de 1964), del norteamericano Oscar Lewis, en que este antropólogo, con técnica novelística,

proporciona al lector una visión íntima de lo estudiado, donde los aspectos más sutiles y valiosos de las relaciones, en este caso familiares, interpersonales, se ponen al descubierto¹⁴.

¹⁴ Barnet, *La fuente viva*, cit., p. 62. El influyente libro de Lewis se continúa luego en *Una muerte en la familia Sánchez* (1982) y *Antropología de la pobreza. Cinco familias* (1983), libros en los que el antropólogo continúa desarrollando el producto de su investigación. Debe recordarse, asimismo, que el propio Barnet estudió con el conocido antropólogo cubano Fernando Ortiz, y que el origen de su interés en Eugenio Montejo surgió, como el mismo Barnet ha indicado, de su investigación sobre religiones afro-cubanas. Montejo, alojado en una casa de ancianos cuando Barnet lo conoció (contaba entonces cerca de 105 años) comienza siendo un informante sobre el tema que interesaba a su entrevistador, manifestándose progresivamente como un invaluable testigo de una gran parte de la historia cubana, en un período que abarca desde la época de la esclavitud hasta el presente, incluyendo su participación en la guerra de Independencia. Barnet explica cómo se gestó el libro en la "Introducción" a su *Biografía de un cimarrón* (La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología y Folklore, 1966). Sobre la influencia de Pozas y Lewis en la novela testimonial (particularmente la mexicana) puede verse Kiddle, Marie Ellen. The *novela testimonial* in contemporary Mexican literature. *Confluencia*, v. 1, N° 1, pp. 82-9, 1985.

Esta línea de aproximación a la realidad y el consecuente redimensionamiento de la escritura sirven a Barnet como modelo para la elaboración de sus testimonios¹⁵. De ahí viene, concretamente, el subtítulo de “Relato etnográfico” que Barnet da a su *Biografía*, narración de las experiencias y recuerdos volcados por Montejo a través de entrevistas, conversaciones y relatos insólitos. Ese carácter único de su “personaje” es lo que Barnet lleva a la literatura, su vida “atípica [...] marcada por el signo de un destino insólito”¹⁶.

De acuerdo con sus modelos, el libro de Barnet no apela, entonces, a la representatividad de un sujeto que confirme, con los particulares de una historia previsible, una experiencia colectiva ya normativizada. Busca más bien llenar los vacíos de conocimiento histórico y antropológico de su pueblo a través de un personaje peculiar, que combinaba excepcionalmente en su biografía diversas líneas de un protagonismo social que permitía reconstruir las etapas de “esclavitud, cimarronería, patronaje y Guerra de Independencia”, claves en la historia cubana, desde una privilegiada perspectiva de “actor legítimo”¹⁷.

El modelo discursivo confesional y autobiográfico aparece redimensionado en el libro de Barnet, donde la narración en primera persona busca transmitir un efecto de inmediatez que aumenta la verosimilitud y la fuerza narrativa del relato de Montejo. De hecho, el autor indica desde el comienzo que este libro no fue pensado como literatura y que su objetivo es la transmisión directa de información, no la *poiesis*. Es obvio, sin embargo, que la misma factura del texto dramatiza (camufla y manipula) la presencia autorial, creando una multifacética (literaria) simbiosis entre informante y entrevistador. González Echevarría, que se ha ocupado de este asunto, considera asimismo que el libro de Barnet amalgama las

¹⁵ Es interesante anotar esta interrelación entre los métodos de las ciencias sociales y la literatura, en el marco de los planes desarrollistas que durante los años sesenta promueven este tipo de aproximaciones de la antropología norteamericana a la realidad de América Latina.

¹⁶ Barnet, *La fuente viva*, cit., p. 22.

¹⁷ Id., *ibíd.*, p. 23.

dos tendencias actuales de la novela documental cubana (tendencias por las que se orienta, en general, toda la literatura testimonial hispanoamericana): la del *testimonio épico* (que tiene por núcleo principal el de la guerra o la revolución como catalizador del cambio individual y colectivo) y la del *testimonio de testigos marginales* que se ocupa de las *petites histoires* que relevan distintos aspectos de la cotidianidad de sujetos de extracción popular, cuya voz representa la memoria colectiva¹⁸.

A este segundo grupo pertenecería, por ejemplo, *Canción de Rachel* (1969), en que Barnet utiliza la que llama “técnica contrapuntística o sistema Rashomón” para exponer las contradicciones ideológicas y aun expresivas de su personaje/testimoniante¹⁹. Rachel, vieja corista de teatro, al igual que Montejo “ex esclavo, cimarrón y mambí”, Manuel Ruiz, protagonista de *Gallego*, quien presenta su historia de inmigrante en Cuba, y el más reciente Julián Mesa, personaje de *La vida real* (1986) —texto que se agrega a la trilogía documental de Barnet— son todos ellos actores sociales, exponentes de esas parcelas de realidad que el escritor cubano alude como “fenómenos”, mostrando su voluntad investigativa en el relevamiento y elaboración literaria de los “casos” que dan lugar a sus textos.

Tanto las obras testimoniales de Barnet como su teorización respecto a esta modalidad de la narrativa latinoamericana enfatizan tres aspectos que son esenciales para el estudio de esta literatura. El primero es el nivel del autor, que transforma su función tradicional en la de *gestor* o editor del testimonio sobre la base de los materiales proporcionados por el sujeto que da lugar al relato. El segundo es el trabajo del lenguaje como herramienta para la reproducción de un

¹⁸ González Echevarría, Roberto. *Biografía de un cimarrón* and the novel of the Cuban Revolution. In: —. *The voices of the master. Writing and authority in modern Latin American literature*, cit., pp. 110-23.

¹⁹ Al estudiar la técnica expositiva de Oscar Lewis, Barnet define el “estilo Rashomón” indicando que “consiste en ver a la familia a través de los ojos de cada uno de sus miembros en largas autobiografías” (*La fuente viva*, cit., p. 72).

determinado estrato social. En este sentido, el testimonio efectúa una verdadera reivindicación de la oralidad, que aunque pasa por el filtro de la reelaboración editorial y la escritura, revela aún una determinada relación con la realidad y los sistemas culturales co-existentes en una sociedad dada. El tercer aspecto es el problema de la verdad que subyace a todo texto que se reclama como “narración de testigo”, que incluye la definición misma de esa categoría, la posible diferenciación —no anotada por Barnet— entre informante y testimoniante, etc.²⁰.

Los tres aspectos arriba señalados remiten a la tensión subjetividad/objetividad en la que se debate el testimonio, tanto en su etapa de producción como en la que corresponde al “pacto de lectura” establecido por el texto. Como forma híbrida, encabalgada entre historia y literatura, entre realidad e imaginación, el testimonio guarda un margen importante para la intervención del escritor, ese “tercero incluido” entre lector y personaje, que es al mismo tiempo narrador primario, actor social, testigo de parte²¹. Como el mismo Barnet nos hace saber en *Canción de Rachel*, “esta es la historia de ella, de su vida tal y como ella me la contó y tal como luego yo se la conté a ella”²². El testimonio es así resultado de sucesivas reelaboraciones, de versiones superpuestas donde la subjetividad de autor y personaje se confunden como en ningún otro subgénero de la narrativa.

²⁰ Ulrich Fleischmann sugiere esa distinción al analizar documentalismo y ficción como dos vertientes diferentes del testimonio: “Es de suponer que el texto etnográfico-documental y el literario-ficcional representan dos sistemas de referencia del testimonio muy opuestos entre sí y que tal vez en las diferentes formas de pasaje entre ellos encontremos el hueco en que anida el testimonio”. En “Miguel Barnet: etnógrafo y narrador”, p. 3 (inédito).

²¹ Fleischmann indica, con razón, el carácter incontrolable de las intervenciones del “gestor” en el texto, basándose en las propias palabras de Barnet: “El testimonio es una materia prima [...] que el creador utiliza según sus posibilidades, sus recursos, su talento”. Mesa redonda sobre el testimonio en *Revolución y cultura*, La Habana: Casa de las Américas, 1983, pp. 133-4, 17.

²² Citado por Barnet en *La fuente viva*, p. 30, al discutir justamente la relación realidad/fantasia.

Desarrollo y diversificación del testimonio latinoamericano

Los problemas hasta aquí señalados fijan en gran medida las cuestiones de base para una definición de la narrativa testimonial y su consecuente problematización. La obra de Barnet ha servido como introducción a aspectos crítico-teóricos de carácter más o menos general, que pueden ser planteados, con variaciones, para los demás textos que se agrupan dentro de la llamada literatura testimonial.

Un ejemplo sumamente interesante de literatura testimonial lo constituye *Relato de un naufragio* (1970) de Gabriel García Márquez, armado sobre la base de los hechos reales acontecidos a quien luego se convierte en personaje central de una historia donde la función autorial es un juego de espejos en que se entrelazan autor y protagonista, realidad e imaginación. El libro, originado en un reportaje que el autor hiciera a Luis Alejandro Velasco, sobreviviente del naufragio, recoge los artículos periodísticos publicados por entregas en *El espectador* de Bogotá. En ellos García Márquez expone la verdadera razón del naufragio: no la supuesta tormenta, sino la carga de contrabando que llevaba la nave. La aventura individual da lugar así a la denuncia política, que llevara a García Márquez al exilio. Aunque el texto de García Márquez juega con el límite entre documentalismo y reelaboración fictiva, y se ofrece a la lectura como si fuera un cuento tradicional (aunque armado sobre la base de una situación verdadera), de todos modos expone las características generales del testimonio: focalizar un caso que ilustra sobre una situación social que no se reconoce oficialmente y que la literatura ayuda a denunciar (en este caso, las circunstancias que dan lugar al naufragio y a las desgraciadas consecuencias que el hecho tiene para el protagonista, circunstancias desmentidas y disfrazadas por la prensa y las versiones oficiales).

Las cualidades literarias del relato, así como la excepcionalidad de la historia —y al mismo tiempo su paradójica representatividad

de un determinado estado de cosas dentro de la política y la sociedad colombianas—, ilustran ejemplarmente sobre la variedad que asume el relato testimonial en Hispanoamérica, en torno a la función principal de la denuncia, el relevamiento de historias marginales, la intención de contrarrestar la historia oficial y dar la voz a actores sociales cuya peripecia revierte productivamente sobre la problemática social y política de la comunidad²³.

Otros textos pueden ser citados como adyacentes al género testimonial. En Uruguay, aunque aplicados a la totalidad latinoamericana, los textos de Eduardo Galeano, en especial *Días y noches de amor y de guerra* (1978) y la trilogía titulada *Memoria del fuego* (v. 1: *Los nacimientos*, 1982; v. 2: *Las caras y las máscaras*, 1984; v. 3: *El siglo del viento*, 1986) son a veces citados como textos testimoniales, a pesar de que en ellos la base documental se diluye tras una elaboración poético-ensayística donde la presencia y la subjetividad autorial son demasiado visibles, reduciendo la inmediatez de la fuente o documento originario, así como la credibilidad del texto final. En el comienzo del primer volumen de *Memoria* Galeano declara, por ejemplo, que el propósito del libro es “narrar la historia, y sobre todo la historia de América Latina” y que...

...para que la historia respire y el lector la sienta viva, el autor ha recreado a su manera los datos disponibles de cada episodio; pero tanto los mitos como las viñetas han sido elaborados sobre una base documental rigurosa.

Aunque se citan fuentes y se realizan transcripciones literales, los textos de Galeano difícilmente pueden considerarse, en puridad, la revelación de una historia secreta basada en testimonios directos; su recreación literaturiza el material de base, ofreciendo al lector

²³ En Colombia, existen numerosos testimonios de denuncia de la violencia de Estado y sus consecuencias sociales. Baste como ejemplo mencionar *El bogotazo: Memorias del olvido* (1984), de Arturo Alape.

una interpretación de interpretaciones, de fuerte atractivo poético y escasa base empírica²⁴.

Otro interesante texto de base histórica lo constituye *Las tribulaciones de Jonás* (1981), del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. El libro, que ensambla procedimientos de la biografía, las memorias, el reportaje y el ensayo sociopolítico, recrea aspectos públicos y privados de la vida de Luis Muñoz Marín, caudillo y político de Puerto Rico, introduciendo a la problemática neocolonial de la isla (simbolizada en la referencia bíblica a este nuevo Jonás que vive en el vientre de la ballena). El autor realiza la recreación biográfica basándose en muchos casos en sus propios recuerdos del líder político y refiriendo paralelamente el proceso de su propia concientización (no necesariamente coincidente con la posición política de Muñoz Marín)²⁵.

Al margen de textos como este —que mantienen aspectos testimoniales dignos de destacar, aunque se apartan decididamente de las características del relato etnográfico, por ejemplo, y no se integran a conjuntos más vastos, como los que señalaremos a continuación—, es obvio que las aproximaciones al prolífico *corpus* que constituye hasta ahora la narrativa testimonial latinoamericana son múltiples y admiten, entre otras, clasificaciones temáticas, formales, ideológicas, a partir de las cuales pueden proponerse agrupamientos de textos que, aunque toman como criterio un denominador común, no pueden sin embargo esconder la rica disparidad de las obras que se ofrecen al análisis.

En México, por ejemplo, la crónica o relato testimonial que arranca ya de las relaciones de la conquista (Cortés, Bernal Díaz del Castillo) toma un fuerte impulso en nuestro siglo, dando lugar a

²⁴ Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego*. 5. ed. Madrid: Siglo XXI, 1984, p. xvii. v. 1: *Los nacimientos*.

²⁵ Ver Rivera de Alvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Madrid: Partenón, 1983, pp. 830-1. Estudiando la generación de los sesenta, esta crítica incorpora un apartado titulado “Literatura testimonial y desacralizadora”, utilizando aquí el concepto de lo testimonial en un sentido amplio, como registro literario de la problemática nacional, canalizando “la visión de un mundo enajenado por las fuerzas del colonialismo, el capitalismo y la cultura burguesa” (p. 660).

obras tan variadas como las de Vicente Leñero (*Los periodistas*, 1978; *La gota de agua*, 1983), Gabriel Careaga (*Biografía de un joven de la clase media*, 1977), Luis Zapata (*Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma*, 1979), donde el documentalismo aparece en distintos grados y con diversos niveles de elaboración²⁶. Carlos Monsiváis cultiva también el género de la crónica ciudadana en *Días de guardar* (1970), ensamblaje de anécdotas y voces que recuperan una imagen “moderna” y contradictoria de la política y la sociedad de México, desde múltiples perspectivas²⁷.

Elena Poniatowska, que tanto popularizara el testimonio femenino con *Hasta no verte Jesús mío* (estudiado más abajo), cultiva asimismo el género aplicándolo a otros sucesos del México contemporáneo, como en *La noche de Tlatelolco* (1971) —donde se relevan las voces y el significado de la lucha estudiantil que terminara en la masacre policial del 2 de octubre de 1968—, en *Fuerte es el silencio* (1980) —donde enfoca nuevamente en una especie de crónica compuesta por testimonios y fotografías los sectores marginalizados de México—, y *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), donde documenta los efectos del devastador terremoto de 1985²⁸.

Tomando como base el nivel temático, se proponen a continuación tres grandes apartados para la introducción de textos representativos. La prolífica producción de literatura testimonial

²⁶ Véase Jaén, Didier T. La neopicaresca en México: Elena Poniatowska y Luis Zapata. *Tinta*, v. 1, N° 5, p. 23-9, 1987; y Kiddle, *The novela testimonial* in contemporary Mexican literature, cit.

²⁷ El “Colofón” de *Días de guardar* da una idea aproximada del tono irónico y crítico del libro: “El día 31 de diciembre de 1970 se terminó de imprimir el libro de crónicas *Días de guardar*, a un mes de distancia del fin del período presidencial del Lic. Gustavo Díaz Ordaz y en medio de una atmósfera de arco iris generalizado, borrón y cuenta nueva, buenos propósitos y dictámenes ponderados sobre la conclusión de una crisis —‘lamentable pero pasajera’— de nuestras instituciones. Así, en concordancia con tan bien distribuido ámbito verbal y para honrar cualquier espíritu de optimismo, esta edición consta de cuatro mil ejemplares, cifra obligada y necesaria si se atiende a las correspondientes oficiales del desarrollo nacional. Doy fe. C. M.” (Monsiváis, *Carlos. Días de guardar*. México: Era, 1970, p. 380).

²⁸ Sobre la masacre de Tlatelolco se produjeron también otros textos testimoniales como los de Luis González de Alva, dirigente estudiantil (*Los días y los años*), y Carlos Monsiváis (*Días de guardar*), así como una serie de novelas. Ver Kiddle, art. cit., pp. 83-4 y nota 5.

hispanoamericana hace imposible un recuento exhaustivo. Se citan aquí solamente casos sobresalientes de textos que ilustran sobre las corrientes más recurridas de esta modalidad narrativa.

Testimonios de la lucha revolucionaria

A partir de los antecedentes ya anotados, el testimonio político, y en particular el que documenta la lucha revolucionaria, ha tenido en Cuba y Centroamérica uno de sus ámbitos más prolíficos. Partiendo de textos precursores de principios de siglo, y prolongándose luego en diversas líneas, tales como la que Ambrosio Fornet llamara *literatura de campaña* (por ejemplo, *Diario de Martí*, *Diario del Che en Bolivia*), el documento político (por ejemplo, *La historia me absolverá* de Fidel Castro), así como en múltiples narraciones de base testimonial, esta forma de registro y proyección literaria de sucesos significativos a nivel colectivo se irradió a todo el continente, dando lugar a productos de diverso alcance poético y documental²⁹.

En algunas de sus realizaciones, una literatura de base costumbrista ya anuncia también, desde otra vertiente, la dirección testimonial, como en *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1969) de Renée Méndez Capote. Tanto aquí como en *La abuela* (1973) de Antonio Núñez Jiménez —ejemplos de las *petites histoires* aludidas más arriba— se recupera una dimensión cotidiana donde, según indicara González Echevarría, lo descriptivo predomina sobre la acción³⁰. Muchos textos posteriores desarrollan esta vertiente costumbrista, orientándola hacia la recuperación de usos

²⁹ Sobre el testimonio en Cuba —así como sobre el producido teniendo como tema las luchas en Vietnam, Angola, Chile, etc.— véase referencias de Marta Rojas en Jara, René y Vidal, Hernán (ed.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986, pp. 315-23.

³⁰ González Echevarría, op. cit., pp. 116-7. Este crítico asimismo anota que, en general, en el caso de Cuba, estas *petites histoires* tienen protagonistas femeninos (sugiriendo, en su evocación de los orígenes, una vuelta al claustro materno, un éxtasis anterior a la violencia del nacimiento) mientras que los testimonios “épicos” son protagonizados por sujetos masculinos (p. 117).

lingüísticos, formas de vida y hábitos regionales o nacionales como intento de captar y formalizar una intrahistoria popular que en muchos casos se transmite dentro del dominio de la tradición oral. De todos modos, son muchas las diferencias entre costumbrismo y testimonialismo; la principal, el registro pintoresquista y “desde afuera” realizado por los relatos que reconstruyen usos y costumbres, en contraste con la visión directa, “desde adentro”, que el testimonio o la novela testimonial intentan rescatar.

En Cuba, el testimonio tiene en Miguel Barnet, como se ha mencionado, a uno de los principales exponentes e impulsores del género a nivel continental. Pero, en general, el testimonio y la novela testimonial han proliferado en la isla, que ha sido receptora y divulgadora de esta modalidad narrativa a través de los concursos y ediciones de Casa de las Américas. Otros factores que colaboraron en el florecimiento del testimonio en Cuba serían, por ejemplo, la Campaña de Alfabetización iniciada en 1961, la importancia concedida por la Revolución a cuestiones de la vida cotidiana así como a la diversidad cultural y lingüística del pueblo que encontró en el testimonio una forma abierta a la comunicación de contenidos y problemáticas colectivas³¹. En este contexto, Cuba no solo produjo sus propios testimonios, sino que publicó innumerables obras testimoniales referidas a las luchas llevadas a cabo en Vietnam, Angola, Chile, Granada, Nicaragua.

Al margen del testimonio de raíz etnográfica, el relato guerrillero marcó una de las más importantes direcciones del género en Cuba. Este tomó como referencia textos como *Episodios de la guerra revolucionaria cubana* (1968) de Ernesto Guevara, donde a la vez que se elabora la teoría foquista se va proveyendo un modelo discursivo con elementos de crónica, descripciones y reflexiones ensayísticas, adaptable a otras temáticas. En la misma línea de crónica

³¹ Ver Casaus, Víctor. El testimonio. Recuento y perspectivas del género en nuestro país. In: Jara y Vidal, op. cit., pp. 336-7. En su citado artículo sobre *Biografía de un cimarrón*, González Echevarría problematiza el tema del testimonialismo en la novela cubana contemporánea.

de la lucha armada se inscriben *Cuba: el libro de los doce* (1966) o *Condenados de condado* (1968) y *Cazabandido* (1970) de Norberto Fuentes, originados en sus polémicos artículos periodísticos sobre la lucha contrarrevolucionaria³².

En *Pablo: con el filo de la hoja* (1983), Víctor Casaus reconstruye el contexto revolucionario que tuvo por centro a Pablo de la Torriente Brau, autor de *105 días preso* (1931) —texto precursor del testimonio contemporáneo—, quien combatiera contra la dictadura de Gerardo Machado, en Cuba, y participara en la milicia internacional en la Guerra Civil española. Una composición polifónica de cartas, fragmentos de discursos, diarios, ensayos y artículos periodísticos, da lugar en el texto de Casaus a un montaje testimonial que incorpora técnicas cinematográficas y de *collage* para recuperar una figura histórica de Pablo, “héroe testimonial y testimoniado [...] en un dinámico rejuego de recursos que combinan drama y narración...”³³.

Finalmente, en el testimonio de Raúl González de Cascorro *Aquí se habla de combatientes y de bandidos* (premio Casa de las Américas 1975) se relatan las batallas contrarrevolucionarias en Camagüey, en una narración polifónica compuesta sobre la base de las declaraciones directas e investigación de archivos.

En general, en toda Hispanoamérica ha sido popular el tipo de testimonios que se refiere directamente a la lucha armada o el que, en términos más generales, trata de las alternativas de la resistencia política llevada a cabo por movimientos de liberación nacional. Parece obvia y *necesaria* la relación entre las crisis políticas centroamericanas, el florecimiento de movimientos de liberación y la activación del testimonio como registro y estímulo a la lucha popular. Particularmente en el caso de Centroamérica, el testimonio

³² Citados por González Echevarría. Véase “Entrevista con Norberto Fuentes” en *Areíto*, v. 2, N° 4, pp. 46-8, 1976.

³³ Rivero, Eliana. Testimonios y conversaciones como discurso literario: Cuba y Nicaragua. *Literature and Contemporary Revolutionary Culture* 1, p. 227, 1984-1985. Sobre la obra de Omar Cabezas y en general sobre el testimonio de la guerrilla puede verse Duchesne, Juan. Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo. In: Jara y Vidal, op. cit., pp. 85-137.

es considerado no solo una modalidad representacional, sino una práctica popular-democrática, directamente ligada a la situación político-económica de la región³⁴.

La norteamericana Margaret Randall dio al testimonio caribeño y centroamericano gran parte de su impulso inicial, no solo por la serie de títulos que ella misma ha ofrecido, sino por el didactismo con que encaró la divulgación del género en Cuba y Nicaragua, reactivando así una tradición testimonialista presente en esas culturas al menos desde la década de los años treinta³⁵. En 1977 aparece la edición mexicana de *Somos millones... La vida de Doris María, combatiente nicaragüense*, en que Doris Tijerino prepara, en cooperación con Randall, el testimonio de su experiencia personal como guerrillera del FSLN. Como bien indican Beverley y Zimmerman, el mismo título representa bien la intencionalidad testimonial de unir la individualidad autobiográfica con el nivel colectivo³⁶.

Pero sin duda el texto que epitomiza el testimonio de la guerrilla centroamericana es *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) del nicaragüense Omar Cabezas Lacayo, modelo que

³⁴ Ver Beverley y Zimmerman, op. cit., pp. 172-3, así como Rodríguez, Ileana. Organizaciones populares y literatura testimonial: los años treinta en Nicaragua y El Salvador. In: Minc, Rose (ed.). *Literatures in transition: the many voices of the Caribbean area*. Gaithersburgh, Maryland: Montclair State College/Hispanamérica, 1982, pp. 85-96 (citada por Beverley y Zimmerman).

³⁵ Se sigue aquí, en todo lo relacionado con el testimonio centroamericano, el estudio de Beverley y Zimmerman. Estos autores citan como antecedentes del testimonio actual los siguientes títulos: *Sangre en el trópico* (1930) del nicaragüense Hernán Robleto, que tematiza la intervención norteamericana y la resistencia popular, *Mamita Yunai* (1941) del costarricense Carlos Luis Fallas, e incluso *El señor presidente* (1941) de Miguel Ángel Asturias. Para el caso de Nicaragua, se incluye como antecedente del testimonio actual *Maldito país*, entrevista entre José Román y Augusto César Sandino, en 1933, y del mismo autor *Los estrangulados* (1933). Un poco más tarde, autores como Manolo Cuadra y Emilio Quintana (*Bananos* de Quintana, aparece sin fecha a comienzos de los cincuenta) documentan las condiciones de explotación de Nicaragua bajo el somocismo, en textos de novela proto-testimonial que enriquecen la tradición narrativa que da lugar, ya en las décadas siguientes, a textos como *Trágame tierra* (1969) de Lisandro Chávez Alfaro y *¿Te dio miedo la sangre?* (1983) de Sergio Ramírez, donde la corriente testimonialista se combina con las técnicas narrativas del *boom*. Más recientemente, *Castigo divino* (1988), de este mismo autor, tematiza aspectos de la historia social de la burguesía nicaragüense.

³⁶ "The pluralization of the narrative 'I', which deepens as the text progresses is reflected in the paradoxical title, which suggests on the one hand autobiography (*la vida de*), and on the other a collective, transindividual narrative (*somos millones*)" (Beverley y Zimmerman, op. cit., p. 184).

desafía, en más de un sentido, las formas establecidas de la narrativa burguesa. El libro de Cabezas es resultado de la transcripción directa de un discurso grabado que combina las características del relato oral con la forma dialogada a través de la cual el hablante (narrador/personaje) se dirige al público/lector, que es a la vez reminiscencia del interlocutor real al que se dirigió el discurso, y figura retórica³⁷. Narrador y protagonista aparecen fundidos en uno, sin que exista la mediación de ningún agente (editor o gestor) que dé lugar al producto final. Todo el texto está asimismo marcado por referencias concretas al momento y situación enunciativas, y al acto mismo de la enunciación, lo cual aumenta el tono coloquial, el sentido de espontaneidad y el general efecto de oralidad del texto de Cabezas. Para dar un ejemplo del efecto de inmediatez y la efectividad del procedimiento utilizado pueden citarse, por ejemplo, textos como este:

Y en la ciudad los clandestinos y los legales hablábamos de la montaña como algo mítico, donde estaba la fuerza e incluso las armas, los mejores hombres, la indestructibilidad, la garantía del futuro [...]. Y claro, la realidad impactante, casi a nivel de desmoralización, cuando llegás a la montaña y te encontrás con que solo es Modesto y quince hombres más divididos en grupitos pequeños [...]. Dan ganas de bajarse. A la gran puta! decís vos, Esta mierda, cuándo...? Eras capaz de decir interiormente Dios mío! he tomado la peor decisión de mi vida! Te sentís embarcado en una empresa que no tiene futuro...³⁸.

Como ha sido anotado por la crítica, “la consideración de *La montaña...* como texto literario ha sido —y está siendo— determinada por la respuesta estética del lector”, que ha valorado la alianza

³⁷ Sobre la factura misma del testimonio de Cabezas véase Gordils, Yanis. Conversando con Omar Cabezas. *Areíto*, v. 9, N° 33, 1983.

³⁸ Cabezas Lacayo, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. La Habana: Casa de las Américas, 1982, p. 28.

de valores poéticos y documentalismo en el texto de Cabezas³⁹. A este texto sigue *Canción de amor para los hombres* (1988), en que Cabezas reconstruye el ambiente y anecdotario de la guerrilla, ya con mayor distancia temporal y con un lenguaje que ha perdido algo de la frescura coloquial e inmediatez del testimonio anterior.

Tomás Borge es autor de dos textos significativos. *Carlos, el amanecer ya no es una tentación* (1980), escrito en prisión como homenaje a la muerte en combate de Carlos Amador Fonseca, tiene un fuerte tono poético y evocativo y se organiza como fragmentos o viñetas en torno a episodios significativos de la relación personal y revolucionaria de Fonseca y Borge, adquiriendo una forma de homenaje testimoniante. Más recientemente, *La paciente impaciencia* (Premio Casa de las Américas 1989) mezcla procedimientos de la narrativa del *boom*, la autobiografía y las memorias⁴⁰.

Finalmente, también en Nicaragua deben mencionarse otros dos textos vinculados al género: *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli (especie de novela testimonial basada en su relación con el FSLN así como en su interpretación de la resistencia ancestral de la mujer nicaragüense desde la época de la conquista a nuestros días) y *A lo que el viento dijera: los naufragos de Masachapa* (1989), libro armado por el periodista Iván Carpio sobre la base de testimonios de pobladores de la región que hablan acerca de la tragedia de unos pescadores en Masachapa.

En el caso de El Salvador, debe citarse como antecedente del testimonialismo actual la obra Roque Dalton (asesinado en 1975), autor de *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (obra preparada en 1966 y publicada recién en 1971), basada en el relato

³⁹ Rivero, art. cit.

⁴⁰ Es interesante el juicio que este texto merece a Beverley y Zimmerman: "Borge's current situation as a major leader of the revolution and his own literary interests and ambitions, which are very much in evidence in the text, make it difficult to sustain the convention of a direct narrative 'from below' essential to testimony" (Beverley y Zimmerman, op. cit., p. 187). El texto expone, en efecto, una formalización más sofisticada y literaturizada que *Carlos*, aunque mantiene un valor testimonial "vicario", fundado principalmente en la posición del autor dentro de la escena política nicaragüense.

de quien fuera líder campesino y fundador del Partido Comunista de El Salvador. Su obra sirve de inspiración y modelo a otros autores centroamericanos y latinoamericanos en general, no solo por el *collage* de géneros y proyectos representacionales que presenta su producción literaria, sino por la prioridad que dan sus textos a la necesidad de tematizar aspectos de la conciencia revolucionaria y la resistencia popular.

A partir del legado de Dalton, otros dos nombres de escritores resaltan como los más representativos de la modalidad narrativo-testimonial. Claribel Alegría (cuya obra se comentará más adelante como ejemplo de literatura testimonial producida desde la perspectiva femenina) y Manlio Argueta, autor de dos novelas testimoniales: *Un día en la vida* (1980) y *Cuzcatlán, donde bate la Mar del Sur* (1986). El primero está centrado en la narración de Guadalupe Fuentes, campesina que cuenta su historia y la de su familia en el contexto de la brutal represión de su país en los años ochenta. *Cuzcatlán* reconstruye, a través de una pluralidad de perspectivas, la historia de otra familia campesina, marcando la presencia y simbolismo de rasgos de la cultura maya como base de la identidad nacional que enmarca las peripecias individuales. Otros textos diversifican el panorama del relato testimonial en El Salvador; por ejemplo, *Secuestro y capucha en un país del mundo libre* (1979), de Salvador Cayetano Carpio, y *Las cárceles clandestinas de El Salvador* (1979), donde Ana Guadalupe Martínez cuenta su experiencia de revolucionaria y prisionera política.

En el caso de Guatemala, y a partir de una rica tradición narrativa donde se ficcionalizan aspectos de la historia nacional con mayor o menor carga documental, se cita en general como antecedente del testimonio actual *Del pánico al ataque* (1949) de Manuel Galich (referido a las luchas populares contra la dictadura de Ubico). Más recientemente, *Días de la selva* (1980), de Mario Payeras, es considerado uno de los ejemplos más acabados de testimonio revolucionario. El libro enfoca las instancias de surgimiento del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en el departamento del

Quiché, entre 1972 y 1976. En muchos momentos, *Días de la selva* parece más bien un relato de atmósfera, donde aspectos reflexivos y efectos emotivos ocupan buena parte de la escritura, mostrando la interacción ser humano/naturaleza que es esencial en la peripecia revolucionaria en la región⁴¹.

Pero sin duda la narración testimonial guatemalteca que presenta más aspectos de interés y que ha contribuido, de hecho, a la consolidación del testimonio como género de indiscutible contenido literario e ideológico es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), editado por la venezolana Elizabeth Burgos. Este texto (que será analizado en el apartado correspondiente a “Testimonio y biografía femenina”) narra el proceso de concientización de Rigoberta, así como las alternativas económicas, políticas y culturales por las que atraviesa la comunidad quiché. La narración es de una enorme importancia ideológica, antropológica y literaria, ya que formaliza de manera ejemplar las principales características del testimonio como forma de alternativa a la novela burguesa, y como modalidad expresiva, coyuntural y reivindicativa de sectores oprimidos y marginalizados. Problemas esenciales al testimonio, tales como los de la verdad, la lengua y las posibilidades representacionales de una literatura popular directa y/o mediada por el intelectual, aparecen todos planteados en *Me llamo Rigoberta Menchú*.

⁴¹ Como señalara bien Juan Duchesne, en el texto de Payeras “no hay gran densidad de acciones estelares o distintivas. Más bien se narra un quehacer cíclico y acumulativo que culmina en momentos críticos de diversa naturaleza que deciden, a veces imperceptiblemente, el destino de la guerrilla y sus integrantes”. Los recursos expresivos del texto están supeditados a la voluntad de pintar una atmósfera de fuerte contenido lírico, como enmarque de las acciones. En palabras de Duchesne, “Cobran prominencia en el texto de Payeras procedimientos expresivos de diversa índole, como 1) la inserción estratégica de sintagmas connotativo-emotivos; 2) el motivo de yuxtaposición de esos tiempos geográfico-históricos; 3) la descripción pintoresca del personaje; y 4) el relieve del detalle plástico en la reconstrucción del acontecimiento”. Duchesne, Juan. Las narraciones guerrilleras. Configuración de un sujeto épico de nuevo tipo. In: Jara y Vidal, *Testimonio y literatura*, cit., p. 108. Sobre narraciones testimoniales más recientes (o que se autorreclaman como testimoniales) véase Beverley y Zimmerman, op. cit., pp. 204-6.

Testimonios de la resistencia popular en el Cono Sur

En relación directa con la represión de las dictaduras de los años setenta, numerosos testimonios fueron también producidos en Chile, Argentina y Uruguay como relevamiento y elaboración literaria de los principales hechos del período. Teniendo uno de sus principales exponentes en *Operación masacre* (1957), del desaparecido Rodolfo Walsh —quien fuera parte del primer jurado del Premio Testimonio de Casa de las Américas—, el testimonio del Cono Sur opera como una forma de memoria colectiva que recupera la historia negada por las dictaduras y la elabora y divulga dentro del marco de la resistencia popular. En este sentido, la denuncia de la masacre de junio de 1956, efectuada en el polémico texto de *Operación masacre*, se vuelve paradigmática de la nueva función que la narrativa va asumiendo como alternativa a las formas canónicas⁴².

En Argentina, el clima político, social y psicológico de los años del Proceso recorre la narrativa de los ochenta alternando el valor documental de los textos con diversos grados de elaboración literaria y vuelo imaginativo⁴³.

⁴² Existen varias versiones de *Operación masacre*, así como sucesivas ediciones, entre 1957 y 1969. Walsh menciona en diversas oportunidades las dificultades que tuvo para publicar su manuscrito y el tiempo que le llevó lograr que el mismo viera a la luz. No solo la versión de los hechos investigados y narrados por Walsh violaba el muro de silencio del régimen; también el texto testimonio desconcertaba por su atípica fuerza documental y su excentricidad genérica.

⁴³ Entre las novelas que toman la época del proceso como referente más o menos general pueden citarse, como ejemplo, *Contramarcha* (1983) de Hugo Corra, *La penúltima versión de la colorada Villanueva* (1979) e *Informe bajo llave* (1983) de Marta Lynch, *Las muecas del miedo* (1981) y *Con el trapo en la boca* (1983) de Enrique Medina, *La brasa en la mano* (1983) de Oscar Hermes Villordo y *Cuerpo a tierra* (1983) de Norberto Firpo. Ninguna de estas podría incluirse, sin embargo, dentro de la categoría de novelas testimoniales, de acuerdo con las especificaciones realizadas en este trabajo. Sobre la literatura argentina y su valor documental respecto a los sucesos vinculados al Proceso puede verse: Foster, David William. Latin American documentary narrative. PMLA, N° 99, pp. 41-55, 1984, y Narrativa testimonial argentina en los años del proceso. *Plural*, 2.ª época, 150, p. 21-3, 1984; Masiello, Francine. Contemporary Argentine fiction: liberal (pre-)texts in a reign of terror. *Latin American Research Review*, v. 16, N° 1, pp. 218-24, 1981; Sosnowski, Saúl. La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta. *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 955-63, 1983; Balderston, Daniel et al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

Entre los textos que más claramente exponen su carácter testimonial debe citarse como antecedente *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), del mencionado Rodolfo Walsh⁴⁴. En la misma línea se inscriben libros como *Preso sin nombre, celda sin número* (1981), de Jacobo Timerman (publicada en inglés en 1981 y en español al año siguiente), y *Ezeiza*, de Horacio Verbistky, donde se registra la masacre por la derecha peronista en el aeropuerto de Ezeiza, el 20 de junio de 1973⁴⁵.

Muchos otros textos toman aspectos de la historia argentina y los reelaboran en un entramado que combina documentación, procedimientos periodísticos y composición narrativa, como en *La novela de Perón* (1986) de Tomás Eloy Martínez o en *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso.

Respecto a la primera de esas novelas, el propio autor indica:

Esta es una novela donde todo es verdad. Durante diez años reuní millares de documentos, cartas, voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran desconocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las Memorias que Perón me dictó entre 1966 y 1972 y las que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque él las hubiera escrito. Luego, en Maryland, decidí que las verdades de este libro no admitían otro lenguaje que el de la imaginación. Así fue apareciendo un Perón que nadie había querido ver: no el Perón de la historia sino el de la intimidad⁴⁶.

⁴⁴ En la "Noticia preliminar" de *¿Quién mató a Rosendo?* (Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1969) Walsh dice, por ejemplo: "Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuarios" (p. 7). La voluntad de completar la historia oficial con la historia oculta de la represión y la resistencia popular, así como la intención de corregir la reducción ideológica efectuada por el régimen es evidente en los textos de Walsh, y paradigmática de la producción testimonial del período.

⁴⁵ Sobre el libro de Timerman ver Plotnik, Viviana. Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación sociohistórica para el análisis discursivo. In: Vidal, Hernán (ed.). *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, cit., pp. 532-77.

⁴⁶ Contratapa de la Edición de Publicaciones Seiven C. A. (Caracas, 1986).

El ensamblaje de memorias, biografía, autobiografía y testimonio, así como las interrelaciones historia/ficción, son evidentes en *La novela de Perón*, a pesar de que el concepto de “representatividad” del personaje adquiere aquí una forma peculiar: el personaje es histórico, no marginal; su historia novelada, recogida y recompuesta por el escritor, es representativa, eso sí, de un clima ideológico que abarca lo popular, rebasando la individualidad del protagonista.

En cuanto a *Recuerdo de la muerte*, también el esfuerzo testimonial está presente aquí (a través de las citas, por ejemplo, de documentos que informan sobre los desaparecidos), siguiendo el objetivo de denunciar el terrorismo de estado en la Argentina. Es interesante anotar que el texto recibió, en 1988, el Premio de la Asociación Internacional de Escritores Policiales, lo cual da idea de la elaboración literaria que sufre el material de base, o sea, del proceso de literaturización que apela a modelos narrativos alternativos.

Otros textos se inscriben mucho más claramente en el nivel del informe puro o del comentario sociopolítico, como ha indicado David William Foster (por ejemplo, *Los chicos de la guerra: hablan los soldados que estuvieron en las Malvinas* (1983), de Daniel Kohn, o incluso el *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* (1984), coordinado por Ernesto Sábato)⁴⁷.

Un ejemplo aparte lo constituye *Pasos bajo el agua* (1987), de Alicia Kozameh, donde la experiencia del encarcelamiento en la Argentina durante el período de la dictadura aparece iluminado desde una perspectiva testimonial femenina, que literaturiza la propia experiencia y las de sus compañeras de prisión en un texto de delicado equilibrio poético y documental.

Dentro de la tradición testimonial chilena de orientación política debe mencionarse, como antecedente del testimonio de décadas siguientes, *En las prisiones políticas de Chile: cuatro evasiones*

⁴⁷ Foster, David William. Argentine sociopolitical commentary, the Malvinas conflict and beyond: rhetoricizing a national experience, *Latin American Research Review*, v. 22, Nº 1, pp. 7-34, 1987.

novelescas (1932), de Carlos Vicuña. Con posterioridad, *Persona non grata* (1973), de Jorge Edwards, precede el aluvión de textos testimoniales de las dos décadas siguientes. Numerosísimos textos se refieren, en ese lapso, a los hechos y al costo social de la dictadura de Pinochet, enfocando diversos aspectos. *Abel Rodríguez y sus hermanos* (1981), de Ana Vásquez, psicóloga exiliada en Francia, es un entramado ficticio que recupera ángulos psicológicos relacionados con la represión y con “el proceso de radicalización política de los miembros de una familia de la clase media de Santiago de Chile, que se inicia con las huelgas de transporte y culmina en el golpe de Estado de 1973 y sus consecuencias posteriores”⁴⁸. *Cerco de púas*, de Aníbal Quijada Cerda (Premio Casa de las Américas, 1977), combina el carácter novelesco con el testimonio del terror y el heroísmo popular. *Tejas verdes* (1974), de Hernán Valdés, subtítulo “Diario de un campo de concentración en Chile”, texto pensado originalmente como documento jurídico internacional, muestra el contrapunto entre la subjetividad del narrador y la dimensión colectiva de los hechos narrados. Aunque se basa en un diario reconstruido con posteridad a los sucesos referidos, el texto de Valdés simula un registro simultáneo de los hechos para la intensificación del efecto dramático, dando lugar a una elaboración compositiva y un ensamblaje de voces narrativas de gran efectividad. *Prisión en Chile* (1975), de Alejandro Witker, incorpora análisis histórico e ideológico al cuadro fascista de la dictadura chilena⁴⁹.

Los libros indicados son apenas una muestra de la inmensa producción testimonial chilena, desarrollada a partir de 1973. Como Dorfman ha indicado, las principales funciones de esta literatura —comunes, por otra parte, a gran parte de la producción testimonial

⁴⁸ Nota introductoria a *Abel Rodríguez y sus hermanos* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981).

⁴⁹ Sobre el testimonio en Chile véase: Concha, Jaime. Testimonios de la lucha antifascista. *Araucaria*, 4, pp. 129-47, 1978, y Epple, Juan Armando. Esa literatura que surge de un cerco de púas. *Revista de Literatura Chilena en el Exilio*, 5, 1978; Dorfman, Ariel. Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy. In: Jara y Vidal, *Testimonio y literatura*, cit., pp. 170-234; Subercaseaux, Bernardo. El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo. *Chile Vive*, Madrid, 1987.

latinoamericana actual— son las de *acusar* a los responsables de la represión, *recordar* los sufrimientos populares y *animar* la resistencia.

Como una demostración más de la gran popularidad del testimonio, y en referencia a los testimonios producidos acerca de la dictadura pinochetista, debe citarse *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* (1986), de Gabriel García Márquez, donde se refiere la visita clandestina efectuada por el cineasta chileno a su país, a principios de 1985. El procedimiento por el cual García Márquez reconstruye la peripecia de Littin es el mismo que utilizan otros “gestores” de testimonios populares: la grabación y la entrevista al protagonista de las acciones que serán luego noveladas por el escritor. García Márquez presenta todas las alternativas del camuflado viaje de Littin y su filmación dentro de los espacios prohibidos del pinochetismo en una estructura que alterna la narración en primera persona con la presencia del narrador que se presenta como editor del material provisto por las entrevistas mantenidas con Littin. Indica García Márquez en la nota introductoria que “por el método de la investigación y el carácter del material, este es un reportaje”⁵⁰. Las alusiones al procedimiento editorial y a otras alternativas de la factura misma del relato intentan fijar el valor documental (la veracidad) del relato, creando un testimonio dentro de otro: García Márquez testimonia la aventura de Littin, la cual da a su vez testimonio de la situación de Chile durante la dictadura de Pinochet, sobre la base de referencias de testigos que cuentan a Littin sus experiencias de la represión.

Dos libros publicados en el Uruguay en 1986 ejemplifican la novela testimonial que se refiere al período de la dictadura militar a partir de relatos de testigos. Se trata de *Las manos en el fuego* de Ernesto González Bermejo y *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni. El primero de esos libros, basado en el testimonio de David

⁵⁰ Señala asimismo García Márquez que “El estilo del texto final es mío, desde luego, pues la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando ha tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta” (García Márquez, Gabriel. *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. Bogotá: Ed. La Oveja Negra, 1986, p. 8).

Cámpora, recrea la vida de la prisión, la interrelación de los detenidos políticos y los sucesos anteriores al encarcelamiento, correspondientes a la represión policial y al correlativo desmantelamiento de las organizaciones populares. El segundo, con mayor entramado ficticio, reelabora la peripecia de una mujer uruguaya detenida en la Argentina, donde esta termina relacionándose con uno de sus torturadores, hasta su posterior y atormentado exilio en Suecia⁵¹. En ambos libros el narrador se interioriza en la reconstrucción biográfica asumiendo diversas posiciones dentro de la trama. El testimonio inicial de quienes se convierten en personajes novelados sufre un proceso de reconversión poética que socializa la experiencia individual para convertirla en relato, en memoria colectiva. La peripecia personal es así recuperada y devuelta a la comunidad en una especie de rito de re-humanización del individuo en el contexto de la redemocratización nacional.

Un lugar aparte dentro de esta modalidad de la literatura testimonial lo merece la llamada *literatura carcelaria*, producida desde o a propósito de la experiencia de la prisión en los países del Cono Sur. Muchos textos que pueden incluirse en esta categoría dan testimonio directo de las condiciones de vida, tácticas de supervivencia y métodos de comunicación utilizados durante los períodos de encarcelamiento político. En Uruguay, el Centro de Integración Cultural (CIC), creado en 1985 por ex-prisioneros políticos de diferentes organizaciones y partidos, se aboca a la tarea de recopilar, reconstruir y difundir la producción cultural del período de la dictadura. Los numerosos textos publicados en la colección “Escritos de la cárcel”, del CIC, así como por Ediciones de UNO, testimonian vivencias personales y colectivas en clave poética, introduciendo el tema de la existencia de un lirismo testimonial que, paralelo a la narrativa, explora las posibilidades de alianza de expresividad lírica y documentalismo.

⁵¹ Sobre ambas novelas ver mi artículo “Novela testimonial en el Uruguay democratizado” en *Memorias de la generación fantasma* (Montevideo: Monte Sexto, 1988, pp. 163-78).

Testimonio y biografía femenina

Una línea posible de análisis aproxima en Hispanoamérica testimonio y biografía femenina, proponiendo en general perspectivas que exponen la múltiple marginalidad del personaje en torno al cual se organiza el texto. Por su condición de mujer, por su pertenencia a determinados estratos sociales, por su etnicidad, ideología, etc., la informante de este tipo de textos ilumina las culturas dominantes desde ángulos nuevos a través de testimonios que incluyen en general un tono de denuncia y un afán de reivindicación⁵².

Uno de los ejemplos más salientes es *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, en que se narra la historia de quien se hace llamar Jesusa Palancares (aunque su verdadero nombre, según ha sido establecido con posterioridad a la publicación del libro, es Josefina Bórquez)⁵³. Producto de una serie de entrevistas grabadas por la escritora y periodista mexicana, el libro ilustra a una mujer que participó de la Revolución mexicana y en el movimiento cristero, y que narra su vida en distintas ciudades mexicanas en las que sobrevivió dedicándose a los más variados oficios. La narración de su vida ofrece así un friso social desde una perspectiva popular marginalizada que rompe con los estereotipos de la mujer (ángel o demonio), proponiendo una alternativa representacional tanto por la configuración del personaje de Jesusa como por la alianza autora/informante que da lugar a la novela-testimonio, y que algunos han visto como aproximación a la figura andrógina que cierta crítica feminista reclama para las letras contemporáneas.

⁵² La vinculación biografía (femenina)/testimonio y, de manera más general, la importancia y características de la escritura autobiográfica es un tema de gran importancia para el estudio de la literatura hispanoamericana. Puede verse al respecto: Olney, James (ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980; Molloy, Sylvia. At face value: autobiographical writing in Spanish America. *Dispositio*, v. 9, N° 24-26, pp. 1-18, 1984.

⁵³ Véase Franco, Jean. *Plotting women: gender and representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press, 1989, p. 177; y, para más especificaciones, Kerr, Lucille. Gestures of authorship: lying to tell the truth in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*. MLN, v. 106, N° 2, pp. 370-94, nota 15, mar. 1991.

Aunque el carácter testimonial, basado en la versión de participantes directos, es evidente en todos los textos testimoniales de Poniatowska, ninguno recrea la forma novelística de *Hasta no verte Jesús mío* ni elabora, consecuentemente, personajes, ambientes y conflictos en el estilo representacional que tiene por eje la historia de Jesusa Palancares. Las técnicas cinematográficas, periodísticas y de *collage* son sin embargo utilizadas en todos ellos para el armado del texto y la búsqueda de efectos que reproducen, al menos en alguna medida, el dramatismo de los sucesos tratados en cada caso⁵⁴.

Como Barnet, Poniatowska reconoce la influencia del relato etnográfico, y concretamente de Oscar Lewis, con quien trabajó durante un período de su vida. Sin embargo, como bien ha indicado Jean Franco, lo que distingue justamente *Hasta no verte Jesús mío* es la ausencia de “tipicalidad etnográfica”⁵⁵. Jesusa, en efecto, no aparece en un estado de subordinación pasiva o aceptación acrítica de las jerarquías, convenciones o valores dominantes. El relato —contado en primera persona, sobre la base ya no visible de la grabación en cinta magnetofónica— revela una serie de rasgos propios de la novela picaresca, y da lugar a una variada crítica de las instituciones, costumbres y valores de la sociedad burguesa y modernizada del México posrevolucionario, erigiéndose en una especie de modelo del testimonio contemporáneo. Con particular énfasis, enfoca el problema de la modernización, la sociedad patriarcal, la constitución de la familia y la dominante presencia paterna⁵⁶. Jean

⁵⁴ Sobre cuestiones representacionales en la novela-testimonio de Poniatowska véase Franco, op. cit. Sobre el personaje de Jesusa Palancares y la elaboración de la imagen de la mujer ver Hancock, Joel. Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*: the remaking of the image of women. *Hispania*, v. 66, N° 3, pp. 353-9, 1983.

⁵⁵ Franco, op. cit., p. 178.

⁵⁶ Respecto a los rasgos picarescos en *Hasta no verte Jesús mío* puede consultarse Beverley, art. cit. Sobre el punto también se extienden Beverley y Zimmerman, op. cit., pp. 174-5. Véase asimismo Hancock, op. cit.; Jaén, art. cit., pp. 23-9; Tatum, Charles M. Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío* [Until I see you, dear Jesus]. In: Miller, Ivette E. y Tatum, Charles M. (ed.). *Latin American women writers: yesterday and today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1977, pp. 49-58. Sobre cuestiones representacionales, véase Franco, op. cit., quien también acentúa la crítica de la sociedad patriarcal en el testimonio de Poniatowska.

Franco estudia esta novela, justamente, como ejemplo de las nuevas alternativas representacionales del tema de la familia y el papel de la mujer en la literatura y el arte de México. La identificación de Jesusa con la naturaleza, su multifacética identidad, así como su rechazo de los efectos de la modernización, a la que ve como un mecanismo represivo y corrupto, no resultan, sin embargo, en un paradigmático (e idealizante) proceso de toma de conciencia política. Su testimonio tiene el valor del desmontaje de los mecanismos sociales y la ironía, mostrando sin recetas las contradictorias consecuencias del ejercicio de la libertad de acción y de juicio, ejercida dentro de los límites de una enajenante y solitaria marginalidad.

En Uruguay, en una línea similar a la del testimonio anterior, *La niña, el huevo duro y el chocolate* (1987) se basa en el relato de Ramona Caraballo, empleada doméstica. La historia original es organizada por Álvaro Barros Léméz para documentar las alternativas de la vida de una mujer del sector popular, su perspectiva de la sociedad en la que vive y las tácticas de supervivencia que improvisa en un medio de limitados recursos.

Otros textos ejemplifican también, al igual que el de Poniatowska, la perspectiva testimonial femenina, aunque incorporando un grado mucho mayor de conciencia política a la problemática tratada. Entre ellos los más representativos son *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1976), editado por Moema Viezzer, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), recogido por Elizabeth Burgos Debray, a los que se suman dos textos de Claribel Alegría y D. J. Flakoll: *Cenizas de Izalco* (1966) y *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en lucha* (1983).

El primero de estos libros tiene por protagonista y titular del relato a Domitila Barrios de Chungara, dirigente del Comité de Amas de Casa de Siglo XX en un pueblo minero de Bolivia. En un testimonio que es entendido, principalmente, como un gesto político, Domitila describe, en un español marcado por las huellas del quechua, su lengua materna, las condiciones de vida en la mina, así

como su experiencia personal de la represión gubernamental y la resistencia popular⁵⁷. Moema Viezzer, educadora brasileña, aclara que el libro “no es un monólogo de Domitila consigo misma [...] sino el resultado de numerosas entrevistas [que tuvieron lugar] en México y Bolivia”, así como de las numerosas intervenciones de su informante desarrolladas ante grupos de obreros, pobladores de barrios populares, exiliados y representantes de la prensa⁵⁸. La cuestión de la representatividad de la voz testimoniante, así como los objetivos del texto, aparecen enfatizados en muchas oportunidades:

La historia que voy a relatar, no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo. Lo que me pasó a mí, le puede haber pasado a cientos de personas en mi país [...]. Quiero [...] dejar testimonio de toda la experiencia que hemos adquirido a través de tantos años de lucha en Bolivia, y aportar un granito de arena con la esperanza de que nuestra experiencia sirva de alguna manera para la generación nueva, para la gente nueva⁵⁹.

El asumido pragmatismo del texto, su inmediatez, su objetivo de transmitir una experiencia directa que implica principalmente acción política y social, así como la proyección del testimonio de Domitila hacia el futuro de la lucha boliviana hacen imposible entender este texto como una *petite histoire* donde la mujer asume una actitud pasiva, evocadora. El alto nivel crítico y denunciatorio del testimonio de Domitila permitirían más bien hablar, como en el caso de Rigoberta Menchú, de la iniciación de una épica femenina donde la mujer aparece en el centro mismo de la resistencia y la lucha popular, encabezando movimientos de concientización

⁵⁷ Este texto se vincula en varios sentidos a *Huillca: habla un campesino peruano* (La Habana: Casa de las Américas, 1974. Premio Testimonio).

⁵⁸ Viezzer, Moema (ed.). “Si me permiten hablar...”. *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. 21. ed. México: Siglo XXI, 1987, pp. 1-2.

⁵⁹ Id., *ibíd.*, p. 13.

política, que abarcan y superan el espacio doméstico, prolongándose en un protagonismo popular de nuevo signo⁶⁰.

El segundo libro mencionado se basa en el relato de la vida de Rigoberta Menchú en el contexto de la historia, mitos y condiciones de vida de la comunidad maya-quiché, en Guatemala. El texto se narra en primera persona, en una fuerte afirmación de la identidad textual e ideológica del sujeto testimoniante, que toma posesión de su propio relato proyectándolo así responsablemente en nombre propio y de su comunidad hacia la más amplia y diversificada comunidad de sus lectores. El mismo uso del castellano, aprendido por Rigoberta solo tres años antes de elaborar su testimonio como instrumento para denunciar la historia de su comunidad, ilustra —igual que en el caso de Domitila— sobre las contradicciones inherentes en el género testimonial: la aprehensión de las formas culturales dominantes para la canalización de un mensaje antihegemónico y contracultural.

La petición de principios con que se encabeza el texto es, igual que en el testimonio anterior, significativa:

Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo [...]. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo⁶¹.

Tanto el testimonio de Domitila como el de Rigoberta arrojan al tema de la representación testimonial problemas teóricos de gran interés. La cuestión de la verdad fáctica (de los hechos narrados) antropológica, política, etc. es fundamental en cuanto se entiende que los textos se autoproponen como documentos sobre una realidad

⁶⁰ Véase Franco, Jean. “*Si me permiten hablar...*”. In: Achugar y Beverley, op. cit. (en prensa).

⁶¹ Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 1987, p. 21.

específica y verificable⁶². Cuando el testimonio se lee como literatura, la cuestión de la verdad se diluye en el tópico de la verosimilitud, marcando el viraje desde el principio lógico de la “verdad como correspondencia” (el enunciado es verdadero si verificable fácticamente, en la serie de “lo real”, exterior a la escritura) hacia el principio lógico de la “verdad como coherencia” (el enunciado es verdadero si la coherencia lógica del discurso se mantiene, es decir, si el texto no desmiente sus propias premisas).

En *Cenizas de Izalco*, Claribel Alegría y Darwin Flakoll reviven la matanza de 1932 en El Salvador mostrando la perspectiva femenina tanto en la elaboración del texto como en la figura de personajes del relato, que ejemplifican la victimización así como la resistencia de la mujer dentro de la estructura de poder político y social en el país. El libro (que parcialmente revive instancias de la infancia de Claribel Alegría) vincula la matanza de Izalco —ocurrida treinta años antes de la producción del libro— con historias personales contemporáneas a aquellos hechos, las cuales enmarcan las acciones en un clima emocional, que afirma a su vez el sentido autobiográfico del relato y su importancia como parte de la relegada historia colectiva. *Cenizas* está escrito como una historia novelada que revive los sucesos de la masacre de Izalco con una gran fuerza en que se alían actualización histórica y recreación poética:

Hablaban las ametralladoras en ráfagas cortas, en frases de hombres de negocios. Limpiaban metódicamente los portones, los bordes de la plaza, como una escrupulosa ama de casa que barre el polvo de las grietas y los rincones y lo junta en un nítido montón en el centro del suelo [...] todos [los campesinos] estaban en el suelo de rodillas, de barriga, culebreando. Las ametralladoras seguían con sus tersos, impávidos monólogos; cada una cortando el aire en

⁶² Sommer, Doris. Sin secretos. In: *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número monográfico de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año 18, N° 33, pp. 135-53, 2.º semestre 1992.

un ángulo agudo de fuego [...] cada una buscando un indicio de movimiento en el suelo, cada una dibujando nítidos acordes en el círculo viviente⁶³.

No me agarran viva, de los mismos autores, recoge la historia de Eugenia, una combatiente salvadoreña muerta en la lucha, a partir de los testimonios de las que fueron sus compañeras, luego refugiadas en Nicaragua. La historia revive las circunstancias de la concientización de la protagonista, mujer de clase alta que se incorpora a la guerrilla, y cuyo caso ilustra no solo sobre su evolución ideológica, sino sobre el protagonismo de la mujer centroamericana en las luchas de liberación⁶⁴.

Todos estos textos se caracterizan por la imagen de la mujer proyectada a través de textos donde acción y conciencia política (o, al menos, cuestionamiento social, como en los casos de Jesusa Palancares y Ramona Caraballo) dan un enmarque dinámico e innovador al personaje femenino, el cual, como en el libro de Poniatowska, rompe con estereotipos sociales e ideológicos. Por esta razón, uno de los aspectos más interesantes de este tipo de textos es el que tiene que ver con la construcción del sujeto testimoniante. Como ha sido notado por la crítica, el yo-narrador surge en estos textos como una extensión de la colectividad y no como una sustitución de esta, proponiendo una especie de totalidad sin centro, donde el individuo sobresale solo por una operación estratégica de representación de acuerdo con los modelos del discurso narrativo occidental, a los cuales está siendo traducida una vivencia colectiva de carácter no-individualista⁶⁵. En este sentido, sería necesario estudiar este modelo representacional en relación con el propuesto

⁶³ Alegría, Claribel y Flakoll, Darwin J. *Cenizas de Izalco*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, pp. 205-6.

⁶⁴ Otros textos testimoniales que se refieren al contexto político-social de El Salvador son *Salvador* (1983) de Joan Didion y *Un día de vida* (1980) de Manlio Argueta.

⁶⁵ Para los aspectos relacionados con la identidad colectiva y su tensión respecto a los modelos narrativos existentes, véase Sommer, op. cit.

por testimonios como *Biografía de un cimarrón* y *Hasta no verte Jesús mío*, por ejemplo, donde se enfatiza el carácter singular del informante, apelando a otro criterio de “representatividad” diverso del estudiado en este apartado, y revisar las variantes que marcan en cada caso la relación autobiografía/testimonio.

Otro problema que ha llamado la atención de la crítica en relación con este tipo de textos es la ya aludida cuestión de la verdad. ¿Cuánto dice y cuánto calla el informante? ¿Cuánto modifica voluntariamente en beneficio de la imagen de los hechos que quiere proyectar? ¿De qué carácter y grado es la incidencia del escritor/editor/gestor del testimonio? ¿Hasta qué punto la “ajenidad” del lector respecto al mundo representado condiciona la selección temática, léxica, lingüística en el informante y/o el editor?⁶⁶. De alguna manera, este punto introduce al problema mayor, que tiene que ver con la coexistencia de diversos sistemas culturales y la práctica de concesión de la palabra que el escritor ha practicado siempre en Latinoamérica como metaforización, quizá, de la voluntad de alianzas sectoriales antihegemónicas⁶⁷.

Todos estos puntos requieren una elaboración teórica cuidadosa, así como un detallado análisis de casos, que solo ha sido realizado hasta ahora respecto a los textos más sobresalientes del corpus presentado. Entre las cuestiones teóricas más importantes figura la de las posibilidades y condiciones de representabilidad de lo popular, el problema de la incidencia de las variantes de raza, género y clase en la producción, recepción e interpretación literaria, así como el replanteo de la distinción hace tiempo propuesta por Aníbal Ponce, entre un humanismo burgués y un humanismo

⁶⁶ Sobre la cuestión de la verdad en *Hasta no verte Jesús mío*, véase Kerr, op. cit. Sobre cuestiones teóricas relacionadas con el tema, y su aplicación principalmente al testimonio de Rigoberta Menchú, véase Sommer, op. cit.

⁶⁷ Véase Ludmer, Josefina. Tretas del débil. In: González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (ed.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1983, pp. 47-54.

proletario⁶⁸. La cuestión planteada por Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, tiene una total vigencia para el caso de la narrativa testimonial latinoamericana, ya que problematiza principalmente la cuestión de la mediación autorial, el problema del valor de verdad asignable a los textos estudiados, y las implicancias ideológicas del gesto de “conferir la voz” dentro de culturas jerárquicas donde el intelectual mantiene aún posiciones de relativo privilegio⁶⁹.

Testimonio desde los márgenes

En otros casos, que han recibido hasta ahora mucha menor atención de la crítica, el testimonio se ofrece como documento que ilumina un área periférica y usualmente relegada de la sociedad, desde la cual quedan al descubierto contradicciones éticas o convencionalismos que no son en general cuestionados desde el discurso literario tradicional. Para ilustrar sobre el tema, baste mencionar dos ejemplos de distinto carácter, cuya funcionalidad deconstructora de los mecanismos sociales es, sin embargo, igualmente poderosa. Ambos fueron producidos en Venezuela⁷⁰. El primero de ellos es *Soy un delincuente* (1974), de Ramón Antonio Brizuela. En él el sujeto testimoniante da cuenta de su vida criminal y sus experiencias como ladrón y exdrogadicto, dando lugar a un texto de denuncia, a través de su caso particular, la situación social del país. Este tipo de narración testimonial altera los parámetros que definen al testimonio político por ejemplo, donde la marginalidad del sujeto testimoniante se apoya en general en una ideología claramente alternativa y en muchos casos programática, en la que se fundamentan las accio-

⁶⁸ Ponce, Aníbal. Humanismo burgués y humanismo proletario. In: —. *Obras*. La Habana: Casa de las Américas, 1975, p. 231-354.

⁶⁹ Spivak, Gayatri. Can the subaltern speak? In: Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

⁷⁰ Agradezco a Hugo Achugar la información que permitió la elaboración de este apartado.

nes y conductas del sujeto. *Soy un delincuente* limita su mensaje al llamado de atención sobre un determinado estado de cosas a nivel social, mostrando las consecuencias del sistema en una de sus víctimas, cuya peripecia individual adquiere así carácter representativo.

El segundo texto está construido desde una situación de triple marginalidad, en la que se apoya una historia personal, contada sin mediación editorial, a través de la cual se accede al mundo de los prejuicios sociales y la búsqueda de alternativas personales e ideológicas. Se trata de *El dios de la intemperie* (1985), del poeta venezolano Armando Rojas Guardia (con prólogo de Juan Liscano), en el cual el autor elabora su condición de homosexual y enfermo mental, así como su adhesión a la teología de la liberación, a través de la cual se socializa la dimensión individual de las vivencias relatadas, que se inscriben en los márgenes de la convencionalmente considerada “normalidad” social. Principalmente en este caso, el manejo que hace el autor del armado poético y narrativo, confiere al material de base una fuerte definición literaria, recorrida por reflexiones de alcance ensayístico o filosófico.

La posición ex-céntrica del sujeto testimoniante es, en ambos casos, esencial para un efectivo desmontaje del sistema que relega y excluye toda manifestación de conducta individual que se aparta de la normatividad social. Pero obviamente lo que confiere más fuerza a los relatos y a la denuncia que llevan implícita es su carácter de ser testimonio directo y espontáneo de los sujetos que se manifiestan como actores sociales, y no solo como individualidades en conflicto. Este tipo de relato testimonial comparte con el testimonio femenino la articulación de varios niveles de marginalidad (que puede ser, según los casos, sexual o de “género”, ideológica, de clase, racial, etc.). Esta complejidad de perspectivas y niveles de análisis fortalece la capacidad deconstructora de los textos con respecto al sistema de valores y a la estructura de poder en la que estos se apoyan.

El estudio del testimonio y la narrativa testimonial nos enfrentan así a una modalidad discursiva que se presenta con una serie de rasgos aparentemente paradójicos. En efecto, aunque la narrativa

testimonial se origina en formas de comunicación tradicionalmente consideradas extraliterarias (el periodismo, la entrevista, las memorias, el informe sociológico o antropológico) se integra a la serie literaria y modifica los modelos representacionales de la “alta literatura”. Su carácter aparentemente innovador nos remite, también, a los orígenes mismos de la literatura hispanoamericana (las crónicas y relaciones de los conquistadores), relatos de quienes fueran a la vez representantes y sobrevivientes de sistemas de poder en los que la dialéctica hegemonía/subalternidad se basa en la existencia *necesaria* de espacios marginales como sustento y consolidación del Poder central. En esos espacios, la escritura (el texto testimoniante, empírico, pragmático) surge como el principal mecanismo para la búsqueda de reconocimiento y la definición de identidades. Desde entonces, la problemática literaria latinoamericana ha sido siempre primariamente representacional e interpretativa: ¿cómo se tematiza la marginalidad, cuando el sistema signico, la retórica y los géneros pertenecen al dominador? ¿Cómo se expresa al Otro sin desvirtuar al Yo?

Como ha sido anotado, el testimonialismo es una forma transicional, una metáfora de la polifonía de voces que es toda comunidad humana, que como en las palabras de *Garabombo el Invisible* adquiere solo en el “Yo represento” su legitimación. Detrás de cada voz testimonial hay un “caso”, una situación social paradigmática, quizá no en los particulares de la anécdota, pero sí en cuanto a la representación de las condiciones materiales de las que esa voz surge. Para que el testimonio tenga el valor de tal es imprescindible que exista esa onda expansiva que va desde la individualidad hacia la colectividad, desde la afirmación de identidad al reconocimiento de la Otredad, de la injusticia a la denuncia, de la vivencia al discurso.

VI
LITERATURAS DEL CARIBE
NEO HISPÁNICO

O CARIBE FRANCÓFONO

EL CARIBE FRANCÓFONO

Maximilien Laroche

Haití. Profesor de la Universidad de Laval, Canadá. Obras principales: *L'image comme écho* (1978); *L'avènement de la littérature haïtienne* (1987); *La découverte de l'Amérique par les américains* (1989); *Dialectique de l'américanisation* (1993); *La Sémiologie des apparences* (1994); *Mythologie haïtienne* (2002); *Littérature Haïtienne comparée* (2007).



Cuando tomamos distancia y nos esforzamos por mirar a la literatura del Caribe francófono en su conjunto, constatamos que las tres obras definidoras en el plano nacional, regional e internacional que han aparecido en el transcurso de los sesenta primeros años de este siglo son: *Cahier d'un retour au pays natal* (Cuaderno de un retorno al país natal, 1939), de Aimé Césaire; *Gouverneurs de la rosée* (Gobernadores del rocío, 1944), de Jacques Roumain, y “Du réalisme merveilleux des haïtiens” (El realismo maravilloso de los haitianos, 1956), de Jacques Stephen Alexis.

Estas tres obras¹, en efecto, resumen la experiencia del siglo pasado a través de cada uno de los autores mencionados en su contexto nacional respectivo y los relacionan con los movimientos estéticos e ideológicos que han marcado la historia literaria del continente.

¹ Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal* [1939]. París: Présence Africaine, 1983; Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée* [1944]. París: Les Éditions Françaises Réunies, 1946; Alexis, Jacques Stephen. Du réalisme merveilleux des Haïtiens. *Présence Africaine*, N^{os} 8-10, pp. 245-71, jun./nov. 1956.

Constituyen los ejemplos más importantes del aporte de la literatura del Caribe francófono a la literatura de América Latina y del mundo.

Desde que André Breton saludó el genio de Césaire y elogió su poema *Cuaderno de un retorno al país natal*, esta obra se volvió célebre y se la comenzó a analizar y estudiar en diversos lugares, al punto de que en este momento ocupa un lugar que tal vez no posea en las escuelas de la misma Martinica.

Gobernadores del rocío alcanzó, poco tiempo después de su aparición, un éxito considerable por el cual se la tradujo a las lenguas más conocidas. Teniendo en cuenta la temática abordada, la estilística adoptada o el modo de representación elegido por el autor, esta obra llegó a ser tan significativa para el campesino del Nordeste brasileño como para el del Sahel, que enfrentan los mismos problemas que el campesino haitiano. Pero es sobre todo desde el punto de vista estilístico que llegó a constituir un modelo para los escritores de países como Haití que viven una situación de diglosia.

Finalmente, Jacques Stephen Alexis, novelista y autor del ensayo “El realismo maravilloso de los haitianos”, ha visto posiblemente eclipsado su mérito hasta aquí por la sombra de Alejo Carpentier. Pero si Alexis aprovechó las reflexiones de su predecesor, este por su parte había reflexionado sobre Haití, lo que atestigua de algún modo una división de tareas en una obra común y con idéntico objetivo.

Se pueden organizar estas tres obras en la perspectiva de una triple renovación —ideológica, estilística y estética—, que caracteriza bien, al mismo tiempo, esta tarea y este objetivo comunes de los escritores de América Latina y el Caribe.

Cuaderno de un retorno al país natal: una renovación ideológica

A fines del siglo pasado parecía evidente que el siglo XX iba a desarrollarse bajo la influencia preponderante de los Estados Unidos. En el Caribe, en todo caso, los hechos no dejaban ninguna duda al

respecto: guerra hispanoamericana, descolonización, luego neocolonización de Cuba y Puerto Rico, políticas de Theodore Roosevelt. El gobierno haitiano, que había tenido la difícil tarea de rechazar las demandas de concesiones territoriales que le hacía Estados Unidos para el establecimiento de una base militar en la península de Môle Saint-Nicolas, era bien consciente de esto. Es así como Antenor Firmin, el hombre de Estado encargado de las negociaciones al respecto con los oficiales estadounidenses, enunciará de manera casi brutal el dilema haitiano:

*Ou bien Haïti passe sous une domination étrangère ou elle adopte les principes au nom desquels j'ai toujours lutté et combattu. Car, au vingtième siècle, et dans l'hémisphère occidental, aucun peuple ne peut vivre indéfiniment sous la tyrannie, dans l'injustice, l'ignorance et la misère*².

Por desgracia, esta profecía, realizada en 1911, habría de verificarse poco después, ya que en 1915 Estados Unidos ocupará militarmente Haití. Sin embargo, Antenor Firmin, a lo largo de toda su vida pública, no dejó de alertar a sus compatriotas contra el peligro que ya anunciaba en su libro *Monsieur Roosevelt, président des États-Unis et la République d'Haïti* (1905).

Pero mientras llegaba el momento en que el país festejaba el aniversario de su independencia y que la Academia Francesa premiaba la primera Antología de la literatura haitiana, se desarrollaba una gran polémica en la clase intelectual: ¿qué modelo elegir para el país: el latino o el anglosajón?, tal era el tema de debate del momento.

Así, al término de un siglo de existencia, comenzará a plantearse, a la luz de la actualidad histórica, el problema de un cambio de modelo cultural.

La ocupación norteamericana desencadenó una desgarradora revisión de las ideologías de las élites culturales haitianas. No solo era

² Firmin, Antenor. *L'effort dans le mal*. Port-au-Prince: Éditions Panorama, p. 39, 1962 (reedición).

necesario cambiar Europa por los Estados Unidos y la cultura latina por la anglosajona, sino renunciar a los modelos exteriores y extranjeros para partir en busca de sus propios modelos. Esta idea de un retorno al país local, a los valores ancestrales y a los modelos nacionales está en el centro del movimiento indigenista haitiano, cuyo órgano de expresión será *La Revue Indigène*, que aparecerá en 1927 y 1928.

La corriente de ideas así lanzada y cuya teorización más clara será formulada en *Ainsi parla l'oncle* ("Así habló el tío", 1928), una recopilación de ensayos de Jean Price-Mars, se encuentra evidentemente ligada a su contrapartida continental, el indigenismo hispanoamericano, e incluso al negrismo cubano. Uno de los principales colaboradores de la *Revue Indigène*, Jacques Roumain, amigo de Nicolás Guillén, había permanecido en Cuba antes de volver a Haití en su retorno desde Europa, y colaborará en sus columnas con crónicas sobre las letras latinoamericanas.

Por lo demás, en la crónica-programa que figura en la primera página del primer número de la *Revue Indigène*, Normil G. Sylvain, en la sección dedicada a "América Latina y nosotros"³, afirma en especial:

Nous devons connaître la littérature et l'âme de l'Amérique Latine... Nous sommes coupables d'ignorer l'Amérique latine parce que les origines sont semblables et qu'un grand danger commun nous menace.

Después de haber hecho una larga revisión de todas las lagunas por llenar, en razón de esta ignorancia, concluye con una propuesta de acción: que no era necesario estudiar la literatura latinoamericana (esto estaba implícitamente propuesto) sino:

Nous avons à leur faire connaître notre apport bien mince encore sans doute à l'oeuvre de civilisation latine mais que

³ *La Revue Indigène*. Port-au-Prince: Impressions Magiques, Fondation Haïtienne pour la Santé et l'Éducation, p. 5, abr. 1982 (reimpresión).

l'on aurait tort de diminuer exagérément voire de l'ignorer tout à fait. A nous de produire nos titres, de faire notre preuve (p. 5).

Esta propuesta de colaboración, aprendiendo a conocer el resto de América Latina, pero también enseñándoles a conocernos, se desprendía de una constatación hecha por el autor en el curso de sus consideraciones sobre los lazos que unen a Haití con el resto de América Latina. En sus palabras: *"Ils disent nous 'avons agi ainsi parce qu'Indiens'. Nous disons volontiers nous autres 'parce que nègres'"* (p. 5).

Este paralelismo que hace Sylvain, lejos de marcar una diferencia con los demás latinoamericanos, quería más bien traducir una doble similitud, ya que los haitianos no se reconocen solo como negros, sino también como indios, al haber guardado un profundo sentimiento de identificación con los primeros habitantes de la isla a quienes los africanos se vieron obligados a reemplazar.

En Martinica, Guadalupe y la Guayana francesa, el contacto con América Latina o anglosajona no podía hacerse de modo tan directo como en Haití. Era necesario pasar por París para ir de Fort-de-France a La Habana, a Caracas o a Washington.

Sin embargo, para los intelectuales antillanos no estaba cortado todo contacto con el resto de América. Es en París donde los martiniqueños Aimé Césaire y René Ménil, así como el guayanés León Damas, encontrarán a los poetas y escritores del Renacimiento Negro de los Estados Unidos. Es en el seno del grupo surrealista que establecerán contacto con Wilfredo Lam y Alejo Carpentier. En la revista *Tropiques*⁴ podemos percibir los ecos de estos encuentros entre antillanos francófonos y latinoamericanos hispanófonos. Aparece allí el anuncio de la publicación en La Habana (1943) de una traducción española de *Cuaderno de un retorno al país natal*,

⁴ *Tropiques*, t. 1 (N^{os} 1-5, abr. 1941-abr. 1942); t. 2 (N^{os} 6, 7 a 13, 14, feb. 1943-sept. 1945). París: Editions Jean Michel Place, 1978.

de textos de Pierre Mabille, Alejo Carpentier, Lidia Cabrera y comentarios sobre las posiciones de la revista venezolana *Viernes*. Y también allí subyace en el crítico de *Tropiques* la misma actitud del cronista haitiano de la *Revue Indigène*:

*Le petit livre de Monsieur Durand a, entre autres mérites, celui d'attirer notre attention sur une question d'importance. Allons-nous oui ou non, établir des relations culturelles suivies avec nos voisins américains et espagnols?*⁵

Urgencia tanto más real cuanto que nuestros problemas son, a menudo, los mismos que los suyos. Iguales dificultades. Iguales soluciones propuestas. Países coloniales o semi-coloniales, países que se buscan. Culturas que, a través de pseudometamorfosis, tienden a afirmar su originalidad. Y en esta fiebre se levanta allí “la nouvel Indien”, aquí el “Nègre nouveau”⁶. La presencia de los indios y su resistencia ha sido menos significativa en las pequeñas Antillas que en Haití y en el continente. Su recuerdo ha marcado también menos la sensibilidad de los franco-antillanos. Lo que hace insistir mayormente a estos en ese *alter ego* del nuevo indio: el negro nuevo. Así, por otra parte, se acercaban a los africanos, con los que habían fraternizado en París.

La publicación de *Cuaderno de un retorno al país natal* y su impacto sobre la imaginación y la sensibilidad del público tanto americano como africano y europeo deben ser interpretados a la luz del cambio ideológico que proponía esta obra.

A partir de entonces, los martiniqueños, los guadalupanos, guayaneses, haitianos o los latinoamericanos elegirían entre el exilio y el retorno al país. Más exactamente, tenían que elegir entre seguir tratando de alcanzar a los que se planteaban como adelantados con relación a ellos o simplemente elegir un nuevo camino.

⁵ Lettre vénézuélienne. *Tropiques*, N° 3, p. 52, oct. 1941 (*Tropiques*, t. 1, cit.).

⁶ Id., ibíd.

Es necesario releer en esta óptica los siguientes versos del *Cuaderno*:

*Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté*⁷.

E incluso hacerlo con las propuestas, tan justamente criticadas por lo demás, de Senghor, según el cual “la raison serait héllène et l’émotion nègre”⁸. Pues, si a primera vista los versos del caribeño y el aforismo del africano nos proponen una inaceptable división del mundo: unos serían inventores, exploradores y domadores, y otros no; unos serían racionales y otros emotivos, es necesario, más allá de esta división artificial de actividades, reconocer la paradójica voluntad de ruptura que revelan estas proposiciones.

Efectivamente, más allá de la representación de una división ficticia del trabajo entre el blanco racional e inventor y el negro emotivo e imitador, de lo que se trata es del rechazo de las consecuencias prácticas de esta división. “Y bien, nosotros aceptamos vernos como ustedes nos representan pero rechazamos comportarnos como ustedes quieren. Si somos diferentes como ustedes lo pretenden, bueno, no intentaremos imitarlos”. He aquí, en definitiva, lo que dicen las palabras de Césaire y de Senghor.

Se trata de un rechazo a la ideología que pretendía la imitación de un modelo. Pues, si se representaba el mundo en blanco y negro, era, en fin de cuentas, para invitar a pasar del negro al blanco, para invitar al negro a asimilarse, a alienarse, tratando de identificarse con el otro.

El teórico del indigenismo haitiano, Jean Price-Mars, desde 1928 había estigmatizado esta ideología de imitación del modelo

⁷ Césaire, op. cit., p. 47.

⁸ Kesteloot, Lilyan. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1963, cap. IX, p. 111. Cf. igualmente Guibert, Armand. *Léopold Sedar Senghor*. París: Seghers, 1961, pp. 199-203 (Col. Poètes D'Aujourd'Hui: "L'Homme Nègre-Africain").

con ayuda de una imagen que llegó a ser célebre: la del bovarismo colectivo. El haitiano, que, para identificarse con su modelo europeo, rechazaba el reconocimiento de sus raíces africanas, daba nuestras ni más ni menos de bovarismo cultural, dice Price-Mars. La imagen de Madame Bovary, utilizada por el ensayista haitiano, más allá del problema específico de la alienación psicocultural que remite a Flaubert y al realismo, hacía implícitamente la pregunta del realismo, es decir, de la visión del mundo. Por lo mismo, lo que aquí se estaba planteando eran las premisas de las futuras teorías del realismo americano, mágico o maravilloso.

El poema de Césaire vino a plantear abruptamente la respuesta a un interrogante que preocupaba desde siempre a los escritores del Caribe francófono. Podríamos decir que se trata de la imitación original para recuperar una fórmula utilizada por los clásicos franceses del siglo XVII o, más aún, del regionalismo y del universalismo. Pero en el fondo, mucho más que eso, se trata de un problema ideológico.

Más que saber si es o no necesario imitar a los que nos han precedido, por una cuestión de continuidad de la naturaleza humana, el problema se plantea más bien en términos del derecho que se tiene a desarrollar un pensamiento original a pesar del derecho del discurso construido por la dominación. En el fondo, se trata de saber si en el campo cultural es necesario llevar adelante la lucha emprendida y ganada en el terreno político. ¿Se puede ser independiente de los antiguos amos y, por lo tanto, igual a ellos, solamente en el terreno político y no en el de la cultura? Derrocada la dominación en un ámbito, ¿debería mantenerse en el otro?

Si la poesía es transformación del mundo por la palabra, podemos comprender el impacto que causó el poema de Césaire.

Se puede decir que en las Antillas francesas la literatura nace realmente con la poesía de la negritud, de la cual las obras de Césaire son la mejor ilustración. Por lo menos una literatura nacional, en el sentido en que un conjunto de obras escritas pueden ser tomadas como la traducción de una aspiración colectiva, y en que la recepción del público, que es el inspirador y al mismo tiempo el destinatario, así lo confirma. Antes de las obras de Aimé Césaire,

de René Ménéil y de Gilbert Gratiant en Martinica, de Léon Damas en Guayana, según el análisis de Jacques Corzani, no existía sino una literatura exótica y regionalista.

Desde el siglo XVII hasta 1939 no hubo en las Antillas francesas más que una literatura de exiliados que se consolaban de su alejamiento de la madre patria, Francia, con la celebración de los aspectos exóticos de Martinica, Guadalupe y Guayana. Es que en el fondo, mientras se eludía el problema fundamental de la esclavitud, primero, y luego de su abolición, el del colonialismo que planteaba ipso facto las cuestiones del racismo y de la dominación de clases o de culturas, la única posibilidad era evadir y exiliarse de la realidad de la cual se pretendía hablar.

En Haití, donde, según los versos del *Cuaderno de un retorno al país natal*, “*la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité*”⁹, la independencia nacional permitía plantearse los mismos problemas en un marco y una perspectiva diferentes. En las Antillas francesas, de la esclavitud a la libertad, del estatuto colonial al del departamento francés, la transición ha sido lenta y casi imperceptible. El paso de la condición de esclavo a la de ciudadano con plenitud de derechos ha sido y es para los antillanos una larga marcha. El fondo de la rebelión césairiana —y también de todo el movimiento de la negritud— es pues el reclamo de los derechos del hombre y del ciudadano, proclamados en 1789, pero siempre negados a los colonizados. Esta rebelión confluía de inmediato con la de los negros norteamericanos que se expresaban a través de la Negro Renaissance, y también la de los colonizados africanos. Pero el movimiento de la negritud surgido en la década de los treinta, marcada por la revolución surrealista, cristaliza aspiraciones múltiples y generales, comunes a los hombres negros dominados de América y África y a los intelectuales progresistas de Europa. Por esta razón, el movimiento no ha querido jamás ser una reivindicación de carácter exclusivamente étnico. El primer

⁹ Césaire, op. cit., pp. 24-8.

manifiesto que Césaire y sus compañeros publican se titula significativamente *Légitime Défense* (1932)¹⁰ y la revista que el grupo hará aparecer de 1941 a 1945 llevará el nombre de *Tropiques*.

El indigenismo haitiano y la negritud antillana son reacciones de legítima defensa desde las comunidades dominadas. Al volverse hacia otro modelo (amerindio y africano), querían romper el círculo de una dominación cultural que las condenaba a una imposible recuperación del modelo europeo.

Así sucedió siempre en Haití. La recolonización del país en 1915 por soldados norteamericanos vino a poner de alguna manera a los haitianos en el mismo diapasón de los antillanos, de los negros norteamericanos y de los africanos. Entre 1900 y 1915, una escuela literaria denominada La Ronda, cuyo poeta más importante fue Etzer Vilaire, convirtió en un credo la teoría de la asimilación cultural. Hacer de Haití una provincia intelectual de Francia: tal era el sueño que acariciaban Vilaire y sus compañeros. El movimiento indigenista de 1928 puso fin a esta quimera.

A partir de 1940 se asiste a un cambio decisivo en la literatura del Caribe francófono, bajo los efectos conjugados de la negritud antillana, marcada por la ideología de la independencia haitiana, del surrealismo y del marxismo, y en un contexto en que el imperialismo, bajo el nombre de política de buen vecino, se revelaba cada vez con mayor evidencia.

Gobernadores del rocío: una renovación estilística

Jacques Roumain había sido uno de los fundadores de la *Revue Indigène*. Se le puede considerar, junto con Carl Brouard, Émile Roumer y Magloire Saint-Aude, discípulo de Jean Price-Mars.

Antes que él y sobre todo en la novela, es difícil decir que los objetivos fijados en *Así habló el tío* fueron totalmente nuevos. Incluso

¹⁰ Césaire, Aimé et al. *Légitime Défense* [1932]. París: Éditions Jean Michel Place, 1979.

la poesía, con mayores posibilidades de alejamiento de la realidad, tampoco alentaba permanentemente la idea de hacer revivir la corte de Versalles bajo cielo tropical. Una corriente realista atravesaba ya la novela haitiana de principios de siglo con Justin Lhérisson, Fernand Hibbert y Frédéric Marcelin. Evidentemente, esta corriente se traducía sobre todo en un tono irónico y un alcance satírico en la descripción de las costumbres urbanas. Se hacía burla tanto de los hombres políticos como de las instituciones nacionales, ridiculizadas sin piedad en *La famille des Pitite Caille*, *Zoune chez sa nainnaine*, *Thémistocle Epiminondas Labastère*, *Les Thazar* o *Sena*. Estas novelas realistas plasmaban con virulencia la deshonestidad de la burguesía haitiana y su bovarismo cultural *avant la lettre*.

Con el movimiento indigenista, la novela haitiana sufrirá un doble cambio. Primeramente, temático, ya que aparecerá entonces la novela de la tierra, llamada también novela campesina, que nos presenta los problemas no ya de la ciudad, sino del mundo rural: sequía, expropiación, explotación y alienación ideológica. En segundo lugar, un vuelco estilístico exigido por la reconsideración temática.

El arte de Roumain en *Gobernadores del rocío* es ejemplar en tanto significa una renovación de su escritura. Sus primeros relatos habían sido escritos a la manera de sus predecesores: Hibbert y Marcelin. Pero en la obra que lo hará célebre, al pasar del tema urbano al rural, adapta su estilo conforme al lenguaje de sus nuevos personajes. Desde entonces, estos ya no usan un francés metropolitano o simplemente salpicado por términos en créole, sino que el discurso entero se reestructura con inflexiones que se deben a las exigencias semánticas, lexicológicas e incluso sintácticas del créole.

La lengua que utiliza Roumain es la de la diglosia francocréole que prevalece en el Caribe francófono; es por esto que ha hecho escuela no solo en Haití, sino entre los novelistas antillanos e incluso entre los africanos. Desde luego que la perspectiva ideológica de Roumain, caracterizada por un crítico¹¹ como “negritud socialista”,

¹¹ Souffrant, Claude. *Une négritude socialiste*. París: L'Harmattan, 1978.

es importante en el éxito de *Gobernadores del rocío*. Pero, en su caso, el arte del relato, próximo a la narración popular y al discurso oral, y que no duda en tomar una forma mítica, no es tampoco extraña a la recepción favorable que ha tenido su novela. El idilio de Manuel y Annaïse, la búsqueda del agua regeneradora, la discordia entre hermanos enemigos, la venganza que da lugar al perdón y que permite el restablecimiento de la armonía en una comunidad desgraciada son los motivos tramados en una intriga que posee todos los atributos de un verdadero cuento.

Por primera vez los personajes y el narrador hablan una lengua verosímil. La dualidad lingüística no es, como entre sus predecesores, fuente de ironía y objeto de burla. La utilización del créole no es un pretexto para subrayar la ignorancia del francés por parte de los personajes, o para poner en evidencia, ridiculizándolos, defectos como la jactancia y el engaño. A partir de este momento, con la creolización del francés, Roumain da al estilo la verdad que le faltaba, sin olvidar, en la evocación de cosas o personajes, su dimensión patética.

Luego de *Gobernadores del rocío*, incluso en Haití, Jacques Stephen Alexis, Marie Chauvet, René Depestre y de manera general todos los jóvenes novelistas han seguido la vía trazada por Jacques Roumain. Del mismo modo, este nuevo modelo de escritura conquistó rápidamente a los novelistas antillanos. Así podemos situar en esta línea tanto a escritores hoy consagrados como Simone Schwartz-Bart, como al reciente Patrick Chamoiseau.

Por supuesto, una vez operada esta liberación del lenguaje, este nuevo estilo de escritura se puso al servicio de otros objetivos. En Haití se puede ubicar a Roumain en el grupo de indigenistas o, como lo dijera C. Souffrant, entre los sostenedores de una negritud socialista. Pero después de un primer momento de éxito de la ideología de la negritud, que había parecido demasiado ligada a una problemática racial, apareció una nueva teoría, proclamada sobre todo por Édouard Glissant, la de la antillanidad. El enfrentamiento de lenguas y la necesaria coexistencia de lenguajes constituyen, en opinión de Glissant, la característica fundamental de los pueblos

del Caribe. Sea cual fuere la lengua, dice Glissant, francés, inglés o español, los pueblos del Caribe hablan en las diferentes lenguas europeas el mismo lenguaje. Efectivamente, la historia, la geografía, la economía y la política, al hacer comunes las mismas realidades, llevan a que el cubano, el haitiano o el jamaquino hablen, de alguna manera, el mismo lenguaje en lengua diferente.

Las proposiciones de Glissant renuevan las perspectivas del indigenismo y de la negritud e incluso las amplían al insistir en el papel y el lugar del lenguaje. Es así como Glissant prolonga la acción de Roumain.

Roumain no aporta pues solo una nueva estilística, sino otro modelo de expresión para el Caribe en general. Es necesario ver en el estilo de escritura que Jacques Roumain ha lanzado uno de los factores que contribuyeron al advenimiento de una literatura en lengua créole en el Caribe francófono.

En Haití, desde los cincuenta, y en las Antillas francesas desde los setenta del siglo XX, se desarrolla cada vez más una literatura en lengua créole. Se trata de la continuación de una corriente que existía desde el siglo XVIII, pero hasta el siglo pasado la producción en lengua créole era discontinua. Sobre todo, parecía no tener otro objetivo que el de traducir las *Fábulas* de La Fontaine, como si la lengua de la oralidad de los caribeños francófonos solo pudiera encontrar el medio de ilustrarse a través de la imitación del fabulista francés. Sin embargo, si hay una forma particularmente pujante en toda oralidad es la de la fábula, el cuento, el proverbio. De África al Caribe, esta forma tradicional se viene manteniendo en la lengua créole. Pero una práctica literaria marcada por una ideología de recuperación solo podía conducir a traducir en lenguaje vernáculo las obras modelo del lenguaje dominante, como signo de la dignidad del lenguaje dominado.

En las Antillas, como se indica más arriba, el movimiento se iniciaría más tarde, en la década de los setenta. Existía ya una tradición de relatos (cuentos, fábulas), canciones, proverbios, enigmas, adivinanzas, que forman lo que anteriormente se llamaba literatura

oral, pero a la que hoy se prefiere caracterizar como oralidad. Este conjunto de obras orales que abarca todos los géneros y forma parte del patrimonio viviente del pueblo alimentó siempre las obras escritas en francés, por poco que estuvieran consagradas a los hechos y gestos de la población más modesta de la ciudad y el campo, a sus creencias y sus prácticas.

Pero ya en el siglo XIX las colecciones de fábulas inspiradas en parte en La Fontaine, pero que reproducían también personajes y situaciones de los relatos folclóricos, habían sido publicadas en Haití por Georges Sylvain (*Cric-Crac*, 1901) o por un autor anónimo martiniqueño (*Les Bambous*, 1869). Y el guadalupano Paul Baudot, bajo el título *Oeuvres créoles*, había reunido obras diversas: cuentos, poesías, epístolas, teatro, que serán publicadas en 1935. Finalmente, hay que recordar que en 1885 había aparecido en Cayena la obra de Alfred Parépou, *Atipa*, que puede ser considerada la primera novela en créole del Caribe francés.

A partir de los cincuenta, la literatura en créole cobrará su auge definitivo, con Félix Morisseau-Leroy, Franck Fouché, poetas y dramaturgos de Haití, a los que seguirán, cada vez en mayor número, Paul Laraque, Georges Castera, Frankétienne y otros jóvenes escritores.

También en las Antillas francesas, a partir de 1970, tomó impulso la literatura en créole. Joby Bernabé, Monchoachi, Georges Mauvois, Raphaël Confiant, figuran entre los escritores más notables. Es interesante destacar hasta qué punto ha sido determinante el desarrollo de esta literatura créole para las opciones estéticas y lingüísticas de los nuevos escritores antillanos como Patrick Chamoiseau cuando publican incluso en francés y en París.

La razón de este fenómeno es que, al situarse a la escucha de la tradición oral y popular, los escritores vuelven a aprender a escuchar al mismo tiempo la lengua, los temas de inspiración y las formas estéticas populares. Y si algunos de ellos se conforman con defenderlos en francés, otros no vacilan en llegar a ilustrarlos en la propia lengua en la que desde siempre el pueblo, en su oralidad, las había creado.

La renovación lingüística operada en *Gobernadores del rocío*, al abrir camino a todas las transgresiones y al impulsar a adoptar el créole como lengua de la expresión literaria, ha funcionado como señal liberadora.

El ejemplo del estilo de escritura inaugurado por *Gobernadores del rocío*, lejos de reducir la difusión de textos francófonos marcados por la influencia de lenguas vernáculas, la ha aumentado. En todo caso, al constatar la tendencia predominante de escritores del Caribe y de África a adoptar esta manera sincrética de escribir, podemos pensar que Roumain hizo escuela no solo en Haití, con Jacques Stephen Alexis y Marie Chauvet, en las Antillas, con Édouard Glissant y Simone Schwartz-Bart, sino también en África, donde Ahmadou Kourouma y Sony Labou Tansi aplican al francés el mismo tratamiento que en *Gobernadores del rocío*. Este hecho nos da luces sobre una evolución de la conciencia de escritores y lectores, como sobre la necesidad y la validez de nuevas representaciones de lo real.

“El realismo maravilloso de los haitianos”: una renovación de la estética

No es necesario establecer el aporte de Alejo Carpentier a la edificación propiamente latinoamericana del realismo maravilloso. Pero, como señala Françoise Perus, se olvida a menudo de observar el papel de Haití y de los novelistas haitianos en esta construcción de una estética nueva:

Sin embargo bien valdría recordar que, después de haber sido Haití la primera nación americana en alcanzar su emancipación, ha tenido desde muy temprano el sentido de su pertenencia al resto del continente y una conciencia clara de que sus luchas eran solidarias con las de los demás pueblos americanos, como lo corrobora la participación de contingentes haitianos en los ejércitos de Bolívar. ¿Y por

qué no recordar también que es a partir del descubrimiento de la realidad y la cultura haitiana que Alejo Carpentier elaboró su concepción del “realismo maravilloso americano”? Concepción que si bien encuentra una forma acabada en la primera gran novela del escritor cubano, *El reino de este mundo*, tampoco se circunscribe a ella: constituye el punto de partida para el desarrollo de una de las más vigorosas corrientes de la narrativa latinoamericana moderna. Sin embargo —paradójicamente—, pocos han reparado hasta ahora en la contribución fundamental de los narradores haitianos en ella: sin la incorporación de nombres como los de Jacques Roumain y Jacques Stephen Alexis, toda reconstitución de la corriente literaria en cuestión ha de resultar unilateral y trunca¹².

Del realismo mágico de Juan Rulfo a lo “real maravilloso americano” de Alejo Carpentier y luego el realismo maravilloso haitiano de Jacques Stephen Alexis hay un develamiento progresivo de la identidad latinoamericana y caribeña y también la edificación de una estética fundada en la representación de una realidad particular, pero percibida y representada sobre todo de manera original. Porque en el realismo maravilloso no se trata simplemente de una realidad diferente, sino de una representación diferente. Podemos seguir así de Rulfo a Alexis el progresivo advenimiento de esta forma de lo real y de su modo propio de representación.

Para empezar por la originalidad de lo real americano, tomamos los ejemplos de *Pedro Páramo*, *El reino de este mundo* y *Les arbres musiciens*. Es evidente que estas novelas nos representan un modo de lo real diferente del que nos mostraba Flaubert. Salimos del contenido positivista para entrar en un universo en que la religión toma un estatuto objetivo, pues no puede ser descalificada como simple percepción de una realidad intercambiable. Se trata

¹² Perus, Françoise. La cultura ayer y hoy. *El Caribe Contemporáneo*, Nº 5, pp. 254-5, ene./abr. 1981.

de un modo esencial de aprehensión de la realidad y, por lo tanto, parte integrante de ella.

Pero el sentimiento religioso no tiene el mismo estatuto en todas partes. En Rulfo, hay solo una religión compartida por todos: indígenas o descendientes de europeos. Así, en *Pedro Páramo* los indios dan testimonio de la misma veneración en relación con la Virgen, a quien hacen sus ofrendas al salir del mercado, que aquellos que no están étnicamente identificados. Por el contrario, en Carpentier, en *El reino de este mundo*, dos religiones se oponen: el cristianismo del padre Corneille Brelle y el vudú de Mackandal, el cimarrón. Carpentier no duda en tomar partido. En efecto, reprocha al rey Christophe el haber sacrificado los dioses tradicionales de África al dios de los sacerdotes europeos.

En su novela *Les arbres musiciens* (Los árboles músicos), Jacques Stephen Alexis impulsa aún más allá esta dialéctica de la dualidad religiosa. Por sobre el catolicismo del padre Diogène Osmin y el vudú del *houngan* Bois d'Orme Letiro, propone la religión humana de Gonaïbo que afirma:

*Nous sommes tous dieux... Pluies, saisons, pierres, plantes, bêtes et gens... Mais l'homme est le premier d'entre les dieux! Peu à peu nous percevons les secrets de ces dieux qui nous oppriment encore. Il ne faut craindre aucune force au monde!*¹³.

Estas palabras de un personaje novelesco están en relación directa con las proposiciones ideológicas y estéticas que hace Alexis en su ensayo sobre "El realismo maravilloso de los haitianos". Cuando, en 1956, en ocasión del Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, llevado a cabo en la Sorbona, París, Alexis presenta este manifiesto, se sitúa en tres planos simultáneamente. En el de la ideología, quería romper lanzas con la ideología de la negritud, de la que establecía un distanciamiento. En el plano del nacionalismo

¹³ Alexis, Jacques Stephen. *Les arbres musiciens*. París: Gallimard, 1957, p. 391.

cultural, quería no solo situar claramente la posición de Haití en el Caribe y América Latina, sino subrayar el aporte ejemplar de su pueblo en la edificación de la cultura global de las Américas. Finalmente, en el terreno estético, lanzaba proposiciones opuestas a las perspectivas tradicionales del realismo a la europea en tanto positivismo estético.

Efectivamente, afirmar en este Congreso, desde el inicio, que la identidad negra no debía llevar a un “particularismo negro”, sino, por el contrario, debería ser asumida para conducir a una visión de la “cultura humana”, en la que sería posible “levantar nuestras manos negras en el debate, al lado de todas las manos fraternales amarillas, blancas o rojas”, era presentar la teoría del realismo maravilloso haitiano como una puerta de salida de la negritud, “the way out of negritude”, en términos de Michael Dash¹⁴.

Romper así con la negritud y, en cierto sentido, con una forma de indigenismo, no era solo enfrentar un problema nacional (el de la desviación sufrida por el indigenismo de Price-Mars en el negrismo de los Duvalier), sino igualmente plantear un problema internacional, el de la universalidad no solo de la experiencia negra, sino, en su interior, el de la experiencia haitiana. Pues la negritud puede ser un particularismo si se dirige a focalizar la atención sobre un grupo de hombres y no a poner en evidencia su aporte a toda la humanidad. En el *Cuaderno de un retorno al país natal* esta preocupación ya era notoria, así como era manifiesto el reconocimiento del papel de Haití. Al exponer en detalle las diversas facetas de la cultura haitiana, Jacques Stephen Alexis quiso prolongar la reflexión comenzada por Carpentier a partir de Haití, y mostrar que la realidad haitiana no ponía en evidencia solo un aspecto de la realidad del mundo, sino también una dimensión de la realidad humana. Lo real maravilloso descubierto en Haití no era únicamente americano, sino simplemente humano. A este respecto, bajo el título

¹⁴ Dash, J. Michael. Between negritude and marvelous realism. *Black Images*, Toronto, v. 3, Nº 1, pp. 80-95, verano 1974.

lo de “confluence culturelle zonale”¹⁵, Jacques Stephen Alexis hace, sobre la interpenetración de culturas en el Caribe y en la cuenca de América Central, consideraciones que prefiguran las ideas que Ángel Rama desarrollará en torno a la noción de “comarca”¹⁶.

En este ensayo, que sigue a sus relatos de ficción, Jacques Stephen Alexis cree hacer el salto de la ideología a la estética en la teoría literaria. Con el indigenismo, la negritud o incluso la antillanidad, no se sale de un círculo definido previamente por la etnia o la geografía. Se escribe entonces bajo el dictado de la antropología o de la geografía. El realismo maravilloso haitiano es una teorización que se apoya ciertamente en principios de orden ideológico, pero que propone sobre todo una representación nueva de lo real.

Es necesario considerar particularmente las proposiciones que quieren romper con la dicotomía real/maravilloso, las que rechazan sobre todo la idea de un monopolio cultural, ya se trate del monopolio del pasado sobre el presente o más aún del de ciertos pueblos sobre otros. En Alexis, la idea de una “cultura humana” fraternal está estrechamente ligada a la de una belleza situada más en el futuro que en el pasado. Entre las culturas hermanas, la belleza es una promesa que se encuentra en las manos de muchos jóvenes:

*Tous les hommes sont beaux et toutes les cultures sont capables de renouveler le beauté aux yeux de tous les hommes... Toutes les oeuvres maîtresses du passé dont l'harmonie nous envoûte ne seront des riens à côté de ce qui doit naître*¹⁷.

“La óptica haitiana de los órganos tradicionales”, que Alexis resume en estos términos, me parece que converge con la de Carlos Fuentes cuando hablada sobre las “culturas portadoras de la vida posible”.

¹⁵ Alexis, *Du réalisme merveilleux des Haïtiens*, cit., p. 258.

¹⁶ Rama, Ángel. Subculturas regionales y clasistas. In: —. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982, pp. 57-71.

¹⁷ Alexis, *Du réalisme...*, cit., pp. 262-3.

Luego de Borges, que se refería a Pierre Menard como autor de El Quijote, Silviano Santiago¹⁸ habló de Eça de Queirós como autor de *Madame Bovary*. Ello significaba plantear la perspectiva de los latinoamericanos y caribeños como la inversión de la posición europea. Si estos hacen comenzar todo con los griegos y ven la vida como un río que surge de sus fuentes para ir ejerciendo a lo largo del tiempo su influencia en todas partes, nosotros veríamos más bien la vida posible, como dice Carlos Fuentes, y no la vida actual, como no sería la única real, surgiendo del futuro. La belleza, tal como la entrevé Alexis, sería más futuro que pasado.

La expresión “realismo maravilloso” utilizada por Alexis es rica en significaciones. Hay una diferencia entre hablar de “real maravilloso” y de “realismo maravilloso”. Se pasa de un adjetivo sustantivado al sustantivo mismo, luego del objeto al sujeto, o, si se prefiere, de un modo del objeto al del sujeto. Hay allí una invitación a efectuar un doble vuelco: desplazar nuestra mirada del pasado para fijarla en el futuro y luego revisar nuestro vocabulario e incluso constituir uno nuevo para describir un mundo que cambia.

Las palabras “indigenismo”, utilizada en los países de habla española y en Haití, y “modernismo”, empleada tanto en Brasil como en América hispana (aunque en sentidos diferentes), “negritud”, utilizada en el Caribe francófono, o “negrismo”, en el Caribe hispanófono, son los signos de un abordaje positivo y dinámico del problema de la recuperación. En cambio, “realismo mágico”, “real maravilloso americano”, “realismo maravilloso de los haitianos” son sintagmas que marcan las etapas de una progresiva salida de la ideología de la recuperación del modelo europeo.

Si planteamos el problema de nuestra voluntad de diferenciarnos del modelo europeo en los términos del viejo debate tradicional entre universalismo y regionalismo, se puede decir que el problema consiste en mostrar, en el peor de los casos, que nuestro regionalismo puede ser universal y, en el mejor, que el universalismo puede

¹⁸ Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ser también definido desde aquí como desde cualquier otro lugar. En cuyo caso, terminamos por afirmar que su universalismo no es más que un regionalismo entre otros. De tal modo, no hay realismo sin adjetivos, cuyo modelo sería el de Flaubert, sino realismos diversos conforme a la realidad de cada uno.

Habría necesidad de redefinir los términos en uso y unificar el vocabulario de la crítica latinoamericana. Ha habido diversos modernismos, varios indigenismos, algunas negritudes y negrismos, y una variedad de realismos, sin hablar de otras diversas teorías singulares. Se trata, en el fondo, de formas sucesivas del mismo esfuerzo de emancipación de la situación de dependencia cultural. Hay equivalencias entre estos diversos movimientos a pesar de sus diferencias. La teoría brasileña de la antropofagia cultural es una forma de indigenismo, ya que, según Oswald de Andrade, todo el problema está allí: “Tupi or not tupi”¹⁹. Por lo demás, se sabe qué papel desempeñó el indianismo en la eclosión de la literatura brasileña. ¿Será acaso por eso el modernismo brasileño un indigenismo y el indigenismo en Haití un modernismo? Hemos visto, sin embargo, que este indigenismo haitiano, al preconizar la vuelta a los valores precolombinos, constituía, al mismo tiempo, una prefiguración de la negritud martiniqueña. Entonces, ¿indigenismo, negritud o negrismo serían modernismos? Más que afinidades o lazos entre los diversos movimientos, es necesario hacer luz sobre su filiación.

A través de la sucesión de movimientos, en las reacciones que los hacen oponerse (antillanidad o negritud), en las variaciones que los hacen completarse (realismo mágico, real maravilloso americano, realismo maravilloso de los haitianos) o prolongarse (Negro Renaissance, indigenismo haitiano, negrismo cubano, negritud martiniqueña), podemos reconocer manifestaciones de la unidad de América Latina y el Caribe. Las instituciones internacionales se

¹⁹ Andrade, Oswald de. *Manifiesto Antropófago*. In: —. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, v. 6, p. 13.

dedican desde hace poco a las formas concretas de esta unidad en los campos de la política y la economía; la literatura hace tiempo que da testimonio de ello.

Considerar la evolución de la literatura en el Caribe francófono a partir de tres obras maestras, aquellas sobre las cuales nos hemos detenido, permite primeramente comprender el impacto del movimiento de la negritud.

Impulsada por toda la rebelión antillana, que hasta mediados del siglo XX ha sentido la frustración de su atraso, al lado de sus vecinos caribeños o latinoamericanos, la negritud martiniqueña, que había incorporado los aportes del indigenismo hatiano y del Renacimiento de Harlem, ha tomado la delantera en la voluntad de emancipación africana. Se comprende que haya explotado como una bomba, que haya tenido largas y profundas repercusiones tanto en América como en África, y que continúe teniendo efecto, incluso a través de obras que han llegado a superarla, si no a contradecirla.

La poesía del martiniqueño Édouard Glissant, de los haitianos Jean Brierre, René Depestre y Davertige, se sitúa en una perspectiva marcada por la influencia del movimiento que animó Césaire. Se puede rastrear esta influencia también en el ensayo.

Frantz Fanon, antiguo alumno de Césaire y de Sartre, en sus ensayos *Peaux noires et masques blancs* ("Piel negra y máscaras blancas", 1952), *Les damnés de la terre* ("Los condenados de la tierra", 1961) y *Pour la révolution africaine* ("Por la revolución africana", 1964), prolonga y al mismo tiempo supera la problemática de la negritud, ya que lleva la reflexión del negro colonizado del terreno del verbo y del sueño al del análisis ideológico y político. Es reconocido el impacto de sus ideas en todo el Tercer Mundo.

Édouard Glissant, poeta sutil, narrador complejo y ensayista lleno de matices, ha explorado en una obra de facetas múltiples los caminos abiertos por Césaire y su generación. Con su teoría de la antillanidad ha querido proponer a los escritores del Caribe otro tema de reflexión además del de la raza. El espacio de la antillanidad no es tanto el de la geografía física como ese país común de la

lengua o, más bien, de las lenguas europeas trabajadas en condiciones similares en los diversos países del Caribe, países que al final de cuentas tienen tradiciones culturales similares, forjadas a través de una historia con la ayuda de prácticas comunes. Glissant ha querido proponer una alternativa a la vía trazada por la negritud y en sus ensayos *L'intention poétique* ("La intención poética", 1969) y *Les discours antillais* ("Discursos antillanos", 1981) se ha esforzado por llevar este trabajo a la altura de una poética nueva que ha ilustrado en sus novelas y poemas.

En la línea de Jacques Roumain, que ampliaba ya los horizontes del movimiento indigenista haitiano con sus convicciones marxistas y sus afinidades con las literaturas hispanoamericanas, hemos visto nacer una nueva escritura novelesca y echar raíces una nueva lengua literaria.

Luego de *Gobernadores del rocío* ya no se escribirá como antes. Jacques Stephen Alexis y Marie Chauvet, en Haití, Édouard Glissant y Simone Schwartz Bart en las Antillas, se sumergen de allí en adelante tanto en el francés como en el créole.

Esta liberalización del lenguaje es responsable, por lo menos en parte, de una liberalización de las lenguas de escritura. Ya que si en Haití y en las Antillas de ahí en adelante se desarrolla una literatura en lengua créole con Felix Morisseau-Leroy y Georges Castera en poesía, Frankétienne y Raphaël Confiant en la novela, se trata sin duda de una consecuencia de la apertura hecha por la obra a la que nos referimos.

Habría aún que hablar de un género, el teatro, donde no se puede citar sino un éxito solitario: el de Aimé Césaire. En sus dos obras, *La tragédie du roi Christophe* ("La tragedia del rey Christophe", 1963) y *Une tempête* ("Una tempestad", 1969), se ha representado con éxito ante un público internacional el drama del hombre colonizado. Inspirándose en la teoría del hombre de Estado haitiano Henri Christophe y adaptando *La tempestad* de Shakespeare, Césaire ha sabido ilustrar la tragedia del hombre político del Tercer Mundo o representar la lucha del Calibán moderno de una manera convincente.

Pero se trata de un éxito solitario que todavía no confirma una tradición teatral caribeña. Es que en el Caribe francófono la situación de diglosia no se presta para el éxito de un teatro que se manifiesta en la lengua hablada por una minoría. Por el contrario, el teatro en lengua créole se desarrolla con eficacia. Al respecto, el dictador Jean-Claude Duvalier debió recurrir, hacia el fin de su régimen, a medidas extraordinarias de censura para limitar los efectos de las obras en créole, en especial de Frankétienne.

Si la poesía ha conquistado, indudablemente, su autonomía en las dos lenguas del Caribe francófono, el francés y el créole, la novela, el teatro y el ensayo están haciéndolo también en distinta medida. Por el momento, las realizaciones más espectaculares y de mayor repercusión se dan, ciertamente, en obras escritas en francés. Pero en créole haitiano, martiniqueño, guadalupano y guayanés se escriben ya las obras que marcarán las etapas decisivas de la literatura del Caribe en el siglo próximo.

(Traducción: Ana Pizarro y Viviana Gelado)

Bibliografía de base

- Barido, Silvio F. y Philoctète, Raymond. *Poésie vivante d'Haïti*. París: Les Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau, 1978.
- Corzani, Jacques. *Prosateurs de Antilles et de la Guyane française*. Fort-de-France: Desormeaux, 1971 (Col. Encyclopédie Antillaise).
- . *La littérature des Antilles-Guyane françaises*. Fort-de-France: Desormeaux, 1978. 6 v.
- Herdeck, Donald E. et al. *Caribbean writers. A bio-bibliographical-critical encyclopedia*. Washington D.C.: Three Continents Press, 1979.
- Laroche, Maximilien. Haïti. In: Foster, David William (comp.). *Handbook of Latin American literature*. Nueva York/Londres: Garland, 1987, pp. 307-20.
- Martinique-Guadeloupe Littératures. *Europe*, año 58, Nº 612, abr. 1980.
- Présence antillaise. Guadeloupe-Guyane-Martinique. *Présence Africaine*, Nºs 121-122, 1º et 2º trim. 1982.
- Prudent, Lambert Félix. *Anthologie de la nouvelle poésie créole. Caraïbes-Océan Indien/París: Éditions Caribéennes/Agence de Coopération Culturelle et Technique*, 1984.
- Raphel Berrou, F. y Pradel, Pompilus (ed.). *Histoire de la littérature haïtienne illustrée par les textes*. Port-au-Prince/París: Éditions Caraïbes/Éditions de l'École, 1975-1977.
- Rey Charlier, Ghislaine. *Anthologie du roman haïtien*. Sherbrooke: Naa-man, 1978, t. 1; Port-au-Prince: Éditions du Soleil, 1982, t. 2.

Bibliografía de referencia

- Alexis, Jacques Stephen. *Compère général Soleil*. París: Gallimard, 1955; *Mi compadre el general Sol*. Trad. Aida Aisenso. Buenos Aires: Lautaro, 1957; *El compadre general Sol*. Prólogo de René Depestre. La Habana: Casa de las Américas, 1974 (Col. Literatura Latinoamericana, 72).
- . *Les arbres musiciens*. París: Gallimard, 1957.
- . *L'espace d'un cillement*. París: Gallimard, 1959; *En un abrir y cerrar de ojos*. Trad. Jorge Zalamea. México: Era, 1969.
- . *Romancero aux étoiles*. París: Gallimard, 1960; *El romancero de las estrellas*. Trad. Idea Vilariño. Montevideo: Arca, 1973; Santo Domingo: Taller, 1982.

- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal* [1939]. París: Présence Africaine, 1983; *Cuaderno de un retorno al país natal*. Prólogo y traducción de A. Bartra. México: Era, 1969.
- Depestre, René. *Mineral noir*. París: Présence Africaine, 1957; *Mineral negro*. La Habana: Ediciones R., 1962.
- . *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*. París: Présence, 1966; *Un arco iris para el Occidente cristiano*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- . *Cantate d'Octobre*. Alger: SNED, 1968; *Cantata de Octubre a la vida y la muerte del comandante Ernesto Che Guevara*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
- . *Pour la révolution, pour la poésie*. Ottawa: Leméac, 1974; *Por la revolución, por la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
- . *Le mât de cocagne*. París: Gallimard, 1979; *El palo ensebado*. La Habana: Instituto del Libro, 1975; *O pau de sebo*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- . *Alleluia pour une femme-jardin*. París: Gallimard, 1981.
- . *Hadriana dans tous mes rêves*. París: Gallimard, 1988.
- Firmin, Antenor. *Monsieur Roosevelt, président des États-Unis et la République d'Haïti*. Nueva York/París: Hamilton Bank Note Engraving and Printing/Pichon et Durand Auzias, 1905.
- . *L'effort dans le mal*. Port-au-Prince: Impr. H. Chauvet et Cie., 1911; San Juan, Puerto Rico: Tip. Real Hermanos, 1911.
- Glissant, Édouard. *De Saint-Domingue à Haïti. Ensayo sobre la cultura, las artes y la literatura*. París: Présence Africaine, 1959.
- . *Silhouettes de nègres et de négrophiles*. París: Présence Africaine, 1960.
- . *De la préhistoire d'Afrique à l'histoire d'Haïti*. Port-au-Prince: Impr. de l'État, 1962.
- . *Poèmes*. París: Seuil, 1963.
- . *Poesía y prosa* (disco, textos leídos por el autor). La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Port-au-Prince: Impr. de l'Etat, 1944; París: Éditions Français Réunis, 1946; *Gobernadores del rocío*. La Habana: Casa de las Américas, 1971 (Col. Literatura Latinoamericana, 57).

EL CARIBE ANGLÓFONO

ORALIDAD Y POESÍA: EL ACRIOLLAMIENTO DE LA LENGUA INGLESA EN EL CARIBE

Emilio Jorge Rodríguez

Cuba. Director del Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. Director de *Anales del Caribe*. Obras principales: *Panorama histórico-literario de nuestra América: 1900-1970* (en colaboración, 1982); *Literatura caribeña: bojeo y cuaderno de bitácora* (1989); *Cuentos para ahuyentar el turismo: 16 autores puertorriqueños de la Generación del Setenta* (en colaboración, 1991); *Religiones Afroamericanas* (coordinador, 1996); *Acriollamiento y discurso escrit/oral caribeño* (2001) y las antologías de Efraín Huerta, Pedro Juan Soto.



La observación a primera ojeada del espacio geográfico en que se desarrolla la literatura caribeña de lengua inglesa produce cierta alarma, pues nos encontramos ante creadores que se ubican desde la República de Guyana en Sudamérica hasta Belice en Centroamérica, pasando por un conglomerado de islas en el arco de las Antillas. A todo esto debe añadirse una diáspora que ha dejado fuerte impronta de su quehacer en movimientos desarrollados en los Estados Unidos, Inglaterra y Canadá. Una de las preocupaciones iniciales, por ende, sería qué criterio seguir, aparte del estrictamente lingüístico, para encontrar rasgos definidos en tal dispersión geográfica y pluralidad de culturas. Múltiples respuestas se han dado a esta pregunta, pero un factor predominante en ellas se centra en establecer los vínculos entre los grandes procesos económicos, históricos y políticos —donde la imposición exógena de las metrópolis

desempeñó un papel fundamental— y las formas inéditas a que dio lugar la transculturación.

Entre las peculiaridades que han moldeado el espacio caribeño primigenio se suelen aceptar las consecuencias etnoculturales que acarreó la sociedad de plantación, integrada por una mayoría esclava de origen africano (a la que se sumaron desde la abolición de la esclavitud oleadas de inmigrantes laborales como los *siervos escritos* procedentes de la India y otras latitudes) y una minoría de colonizadores europeos —no siempre fueron ingleses, pues sucesivos cambios de metrópoli acaecieron en varios territorios, y no siempre estuvieron presentes, como lo denota el término *ausentista*, de común uso entre los economistas—. La diferenciación entre sociedades caribeñas “de enclave” y “de asentamiento”, para caracterizar respectivamente la colonización inglesa y la española, no deja de ser importante, ya que esto engendró relaciones interétnicas, un acceso a la educación y una historia política diferente, por solo mencionar tres eslabones de una larga cadena.

De manera que se puede afirmar que el estudio de la literatura caribeña debe partir de su conceptualización en tanto “literatura de una región cultural”¹ en sus investigaciones comparadas, y uno de sus problemas estriba en la óptica y el instrumental crítico por adoptar ante los objetos literarios; sea que estos se ajusten al canon metropolitano occidental, o lo violenten para dar lugar a versiones donde predomina la interculturación, existe una fuerte presencia de componentes africanos o surgen expresiones híbridas como consecuencia de la integración en una nueva cultura. Los estudios genéticos, entonces, son adecuados para una apreciación de esos fenómenos, mientras que la construcción de una axiología resulta tan útil como imprescindible. Lo que hace aún más complicado y rico el panorama es la coexistencia de formas, algunas apegadas a patrones de la “alta cultura” occidental y otras que los dinamitan.

Asimismo, un estudio en diacronía producirá una historia

¹ Markiewicz, Henryk. Esfera y división de la ciencia literaria comparativa. *Criterios*, La Habana, 3.^a época, N^{os} 3-4, p. 31, jul./dic. 1982.

literaria canónica con un perfil eurocentrista (en dependencia de la jerarquización de los objetos de análisis) que no la invalidará (y que incluiría la poesía victoriana cultivada por largo tiempo en esos territorios), pero si se pone el énfasis en otro etnocentrismo, surgirán a la luz facetas ciertamente diferentes. Sin embargo, es necesario andar con pies de plomo y no dejarse tentar por visiones esencialistas en torno a la cultura caribeña que la circunscriban a uno u otro etnocentrismo, con lo cual se corre el riesgo de encallar en posturas folclorizantes o exotistas. Una tentación de la cual es difícil sustraerse, lo es establecer el *continuum* y la ruptura de estas producciones literarias con el resto del Caribe² y sus correspondientes articulaciones en la diáspora.

En lo que sigue, se exponen ciertas especificidades en la poesía de lengua inglesa y criolla sopesando las consecuencias de los procesos apuntados, además de buscar soluciones que concilien sin traición las diversas raíces que convergen en la cultura caribeña.

Caminos de una poética

Mientras en los territorios donde finalmente predominaron los asentamientos hispánicos cumplía su papel la norma lingüística, adecuadamente apuntalada por la educación colonial y las instituciones literarias, en otras áreas los métodos de la colonización variaron según las características e intereses de las metrópolis europeas. Esto dio lugar a políticas diferentes en relación con la lengua, de manera que en la primera mitad del siglo XIX se habían realizado ediciones de las *Fábulas* de La Fontaine y del *Catecismo* en su versión *créole* en Martinica y Haití, respectivamente, mientras en las colonias inglesas se mantenía una estricta prohibición de instruir a los esclavos. Décadas después, circulaba en el área de colonización holandesa el libro testimonial de proselitismo cristiano *Life at*

² Cf. Rodríguez, Emilio Jorge. Pluralidad e integración en la literatura caribeña. In: —. *Literatura caribeña: bojeo y cuaderno de bitácora*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989, pp. 7-27.

Maripaston, escrito en *sranan tongo* —la lengua de Surinam— por Johannes King, cimarrón matuari.

El ausentismo y el poco interés por desarrollar la instrucción pública hicieron que las colonias no-hispánicas evolucionaran hacia un estatus de diglosia entre las lenguas metropolitanas y las criollas. En algunos territorios, los flujos migratorios y la sustitución de metrópolis han hecho más complejo el panorama de las lenguas y la producción literaria. Un sostenido uso de las lenguas criollas caracterizará el presente siglo, como expresión de la literatura nacional compartida con la lengua “heredada” de la metrópoli. Esta tendencia traza una demarcación fronteriza con las literaturas “maternas” en el terreno lingüístico, a la vez que resulta factor común intracaribeño.

Para muchos creadores en el Caribe, como se podrá colegir, una de las dudas primigenias ha sido qué lengua utilizar. Atrapado entre la lengua “de prestigio” y las criollas —sucesivamente catalogadas como dialecto, West Indian Standard English, *nation language*³—, el escritor se ha visto obligado a seleccionar su instrumento. Esto ha obedecido a distintos impulsos, motivaciones e intereses, y así contrastantes serán los resultados. Si bien es cierto, según afirma el psicólogo Rom Harré, que “la persona que somos es en función del lenguaje que hablamos”⁴, no se puede tomar este hecho aislado como pragmático en lo que se refiere a la identidad cultural, pues de allí surgen estrecheces y exclusiones de diverso género al abordar la producción literaria. Es decir, la oralidad, en ocasiones, ha sido también vehículo para el color local, el costumbrismo: momentos de la evolución y fijación lingüística y de la historia literaria, simultáneamente.

En este sentido, la tradición oral en la región no es únicamente el recipiente que contiene la cultura conservada mediante recopilaciones, sino los varios fluidos que se trasvasan en la historia, se

³ Denominación utilizada por Edward Kamau Brathwaite en “History of the voice” (In: —. *Roots*. La Habana: Casa de las Américas, 1986, pp. 259-304. Col. Premio).

⁴ Harré, Rom. *Personal being*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. Cit. por Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986, p. 87 (Biblioteca Románica Hispánica).

diluyen en otros fluidos, ocupan nuevos recipientes y se transforman en imágenes de la identidad, no siendo esta última un pasado para evocar u objeto museable, sino búsqueda vital, así como la suma de encuentros sucesivos a lo largo del tiempo.

La propuesta, por tanto, abarca considerar en sentido dinámico el “sistema sociocultural” caribeño, con sus “signos y símbolos transmitidos a través de las tradiciones orales”⁵. La incorporación e integración de dichos ingredientes a la literatura “culta”, en el decurso literario, fue objeto de repulsa en el pasado, pero la historia posterior, con la debida distancia, les ha reconocido su lugar. Es pertinente también dilucidar otro asunto: las relaciones existentes entre folclore (literario, musical), música popular y literatura⁶, según la modalidad que presenta una parte de la poesía que se produce en el Caribe, así como en las comunidades de la diáspora en los Estados Unidos e Inglaterra, sin una desviación de vulgar sociologismo que coloque en un estanco el folclore literario como expresión ideológica (liberadora) del explotado⁷.

Un rasgo distintivo para una sección de la producción poética regional está dado por su vínculo con el folclore literario. Conexión que difiere de lo que Augusto Raúl Cortazar denomina “transplante” y “proyecciones”⁸, aplicable a otros países como Argentina y Brasil, pero de caduca operatividad cuando se trata: a) de territorios pequeños, sin grandes centros urbanos que “contribuyan a

⁵ Cf. Sambarino, Mario. *Identidad, tradición, autenticidad (Tres problemas de América Latina)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1980, p. 38-49 (Col. Enrique Bernardo Núñez).

⁶ Las preocupaciones sobre este asunto han salido a relucir en las últimas dos décadas. Una de las discusiones más enriquecedoras surgió a partir de la ponencia de Roberto Márquez “Towards a Theory of Caribbean Culture and a Holistic View of the Antilles” y el consiguiente comentario de Maximilien Laroche, en la conferencia celebrada el 18 de noviembre de 1978 en la Universidad de Minnesota. Ambos documentos se encuentran en: Rodríguez, Ileana y Zimmerman, Marc (ed.). *Process of unity in Caribbean society: ideologies and literature*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983, pp. 96-131.

⁷ Para corroborar las contradictorias expresiones conceptuales (ideológicas) que transmite el folclore de América Latina y el Caribe, véase, a guisa de ejemplo, el volumen del investigador brasileño Paulo de Carvalho Neto titulado *El folclore de las luchas sociales: un ensayo de folclore y marxismo* (México: Siglo XXI, 1973. 217 p.).

⁸ Cortázar, Augusto Raúl. *Folclore y literatura*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964, passim.

despersonalizar a los individuos”, con una composición clasista estructurada por una amplia base y una cúspide minúscula; b) de zonas apartadas de los núcleos poblacionales en las grandes ciudades de un determinado país; c) de las condiciones de marginalidad en que se encuentran algunas minorías nacionales o étnicas en ciudades metropolitanas. Dichas características demográficas y sociales permiten un trasvasamiento de mayor dinamismo. En tales situaciones encontramos una realimentación cultural; la distancia entre la supuesta “proyección” y la fuente del objeto folclórico se reduce al mínimo; el público recibe la experiencia literaria reelaborada con escasa adulteración, a pesar del ocasional disfrute turístico⁹.

En el “análisis pragmático del proceso de comunicación” (A. Kloskowska) de la poesía caribeña, es indispensable hacer hincapié en el ámbito de referencias sonoras tejidas alrededor del emisor y el receptor, que abarca tanto la música folclórica y popular como el folclore literario.

Poesía y “dialecto”

Búsquedas para transmitir el ritmo interno del habla vernácula a través de la “puesta en escena”, con eventual apropiación del folclore y la sonoridad de la música popular, tienen una larga trayectoria. Sería imposible abarcar el tema en su totalidad por razones de espacio.

Entre los primeros intentos por dar carta de ciudadanía al dialecto *bajan* (de Barbados) en la poesía se encuentra el volumen *Overheard* (Bridgetown, 1903) de Edward A. Cordle, producto de

⁹ Tampoco debe despreciarse un proceso de signo contrario, y es válido mencionar el caso de Trinidad, isla donde se han manifestado protestas (principalmente en la última etapa del gobierno liderado por Eric Williams) por la adulteración y comercialización de ciertas expresiones vernáculas. Para tener una idea de los contradictorios puntos de vista que se han expuesto sobre este asunto, véanse los trabajos siguientes: Errol Hill, “The history of Carnival” (específicamente p. 36) y Leslie Slater, “The music of Carnival” (passim), ambos incluidos en *The social and economic impact of Carnival* (St. Augustine: Institute of Social and Economic Research, University of the West Indies, 1984). Como ejemplo de elaboración del tema en la ficción, véase la novela de Lovelace, Earl. *The dragon can't dance*. Londres: André Deutsch, 1979.

una recopilación —realizada por C. F. Cole— de los textos popularmente conocidos como “Lizzie and Joe”, que pudieran catalogarse como diálogos costumbristas, publicados previamente por su autor en el *Weekly Recorder*.

Sin embargo, debido en parte a la repercusión posterior de su obra, el jamaiquino Claude McKay —quien al emigrar a los Estados Unidos se transformaría en uno de los prominentes miembros del Harlem Renaissance— es conocido también por sus libros de juventud: *Songs of Jamaica* y *Constab ballads*, ambos de 1912. La génesis de esa práctica en McKay constituye un caso de inusitado interés para el estudio. La vida en las montañas de Jamaica, rodeado de la música y del habla campesina, fue la argamasa para la fabricación de esos textos; pero el propio McKay, en una autobiografía publicada medio siglo después de su muerte, aclara las circunstancias que le incitaron a escribir en el dialecto de la isla. La formación educacional de McKay, en medio de una sociedad diglósica, estaba exitosamente encaminada a interiorizar la idea de que los alumnos eran “*little black Britons*”. Un cambio se produce en él cuando conoce casualmente al investigador inglés Walter Jekyll, autor de la recopilación *Jamaican song and story* (1907). Este le exhortó a abandonar sus poemas miméticos en inglés y a continuar la línea de uno que se apartaba de los demás, donde estaba presente el diálogo del dueño de un asno tirado en el suelo que se negaba a seguir su camino al mercado:

...esta es la verdadera cosa. El dialecto jamaicano nunca se ha puesto en forma literaria, excepto en mis cuentos de Anancy. Ahora es tu oportunidad como joven nativo de poner el dialecto jamaicano en lenguaje literario¹⁰.

A partir de esa opinión, comenzó a escribir versos en dialecto, basados en su conocimiento de canciones locales de los carretoneros,

¹⁰ McKay, Claude. *My green hills of Jamaica*. Kingston/Port of Spain: Heinemann Educational Books, 1979, pp. 65-72.

los ingenios y el ambiente campesino. Se trata de piezas de costumbres, dramatizadas, con una fuerte resonancia de la música folclórica y popular, que se oponen a la norma lingüística inglesa pero se vierten en un texto escritural. La repercusión del primer volumen en la prensa y la sociedad jamaicana fue inmediata, y la tirada cercana a los dos millares se vendió como pan caliente. El origen de esos textos entrañaba un área de inconsistencia. McKay —quien se autoproclama en el prefacio del segundo volumen como “inadaptado”, “no que me rebele abiertamente, pero la rebelión está en mi corazón”— se debate entre dos tradiciones que se corresponden con sendos compromisos sociales: la educación mimética y la oralidad, el dominio británico y el padecimiento popular. Para ello ofrece soluciones articuladas a su formación colonial: resignación ante la adversidad, jovialidad y humor como antídoto, visión distanciada del patrón o turista blanco.

No obstante que los poemarios de McKay se resienten por su apego a la fuente de inspiración constreñida a la experiencia cotidiana y el escaso vuelo literario ante la ausencia de una reelaboración estética, la confluencia de los códigos del enunciado escrito y del enunciado hablado implicaba un precedente que tendrá repercusión más adelante para la construcción del canon en las letras caribeñas¹¹.

¹¹ Mientras tanto, en territorios del Caribe insular y circumcaribe se había establecido una práctica diferente. Apenas unos meses separan la escritura del poema “El jarocho” del veracruzano José María Esteva (firmado en septiembre de 1943) de las experiencias descritas en uno de los libros liminares de las letras puertorriqueñas, *El jíbaro* (1849) de Manuel A. Alonso, que se proponía “pintar la sociedad tal cual existía en el año 1842”. En ambos casos, nos enfrentamos a un discurso doble que establece una distancia aséptica entre la voz del poeta y la del personaje, como códigos diferenciados del *enunciado escrito* y el *enunciado hablado*, respectivamente. Sirvan como ejemplo unas estrofas de “El jarocho”: “A paso lento camina / En su alazano trotón, / Y a los rayos de Lucina / Que los campos ilumina, / Comienza aquesta canción: // ‘Churripampli se casa / Con la torera, / Y por eso le dicen / Churripamplera. // Y ejto ej tanta verdá, / Como ver á un borrico volá / Por loj elementos: / Chirripampli de mij pensamientoj / ¿Dónde te hallaré? / Y en la ejquina tomando café; / Y en la ejquina tomando café”. El discurso híbrido resultante estará caracterizado en ambos textos por cierto afán de distanciamiento que proyectan los autores, valorización implícita de las funciones atribuidas al dialecto o sociolecto (en este caso el *enunciado hablado*) de los personajes (costumbristas, para decirlo bien y rápido). Esos personajes “típicos”, “rurales”, desempeñan más bien el papel de objetos de observación antropológica.

Un salto cualitativo se producirá con el múltiple trabajo profesional de la jamaiquina Louise Bennett. A partir de 1940, comenzó a publicar poemas (*Dialect verses*) que eran resultado de la recopilación folclórica y de la reelaboración personal, llevados a la escena en las dramatizaciones de Miss Lou, personaje creado por ella, que se desdobra en muchos más al dialogar con el público, en una amplia gama de registros y posturas humanas. Lloyd W. Brown asevera que la superioridad de su estilo radica en que “escoge trabajar dentro de, en lugar de trabajar meramente con, la tradición oral de la poesía folclórica como forma vital en sí misma”¹². Un testimonio biográfico aportado por Louise Bennett es esclarecedor para apoyar la opinión del crítico, principalmente si se compara con la experiencia inicial de Claude McKay. Para ella, luego de un viaje en tranvía, le surgió repentinamente una necesidad interior de escribir un poema en la lengua popular jamaiquina, motivada por recoger las experiencias cotidianas vividas, al darse cuenta que otros poetas escribían en una lengua diferente a la que se hablaba en la calle y sobre temas ajenos a la población.

La confluencia en Louise Bennett de esas cualidades, a lo cual debe sumarse la capacidad histriónica, el carisma personal, la popularidad y las posibilidades de divulgación de su obra a través del escenario y los poderosos medios masivos de comunicación, fue una contribución fundamental para fijar el criollo jamaiquino en su alteridad con la “lengua de prestigio”. El fenómeno Bennett no puede desvincularse del momento histórico en que se inserta su labor, la etapa de descolonización, la eclosión de movimientos de luchas populares y la formación de partidos políticos nacionalistas en el Caribe. Como ingrediente coherente con el establecimiento de una lengua nacional, la jocosidad e ironía de los textos cala hondo en problemas sociales y políticos del país y la región. Todo eso ha hecho que la nueva generación de *performance poets* caribeños reconozca en ella su más fuerte antecedente.

¹² Brown, Lloyd W. *West Indian poetry*. Boston: Twayne Publishers, 1978, p. 106.

Dos vertientes personales del trabajo poético en las que es saludable detenerse, por su carácter iluminador, están representadas por Edward Kamau Brathwaite y Derek Walcott. La escisión entre ambos autores que alguna vez ha observado la crítica —clasificando al primero como heredero de los modos africanos y al segundo como seguidor de los moldes de la literatura occidental— no es más que la consecuencia de una mirada polarizada sobre la multiplicidad del discurso poético caribeño.

Kamau Brathwaite

El rescate del entorno verbal procedente de África en Edward Kamau Brathwaite va más allá de su biografía (vivió varios años en Ghana) y ha constituido una lacerante propuesta estética por mucho tiempo. En 1979, al presentar la primera parte de su recopilación bibliográfica sobre la poesía jamaicana, señalaba:

Lo que falta en esta sección es el Otro Mundo: la tradición folclórica sumergida del esclavo: himnos/cantos, adivinanzas, proverbios, cuentos de Ananse, y sobre todo el lenguaje/la metáfora que se ha desarrollado en el negro del Caribe/ de Jamaica como consecuencia (y a pesar) del proceso de aculturación de la esclavitud¹³.

Con ello revelaba su inconformidad hacia el libro como recipiente total y exclusivo de la creación poética, aseveración que era parte de una meditación profunda sobre la mentalidad africana y sus expresiones en la diáspora caribeña.

Kamau Brathwaite —el nombre Kikuyu Kamau, consecuencia de un bautismo en Kenya en 1971¹⁴, primero lo intercaló el autor

¹³ Brathwaite, Edward Kamau. *Jamaica poetry. A checklist: slavery to the present*. Kingston: The Jamaica Library Service, 1979, p. 8.

¹⁴ Brathwaite, Kamau. *Barabajan poems*. Nueva York: Savacou North, 1994, pp. 236-65.

entre nombre y apellido heredados de la colonización inglesa, y en años recientes eliminó el primero— propone un diálogo con el lector/auditor en el que éste se reconozca como parte o consecuencia de la historia del africano en su tierra y en la diáspora. No duda en apropiarse fielmente de la tradición africana con el uso de los métodos de composición propios de las culturas orales primarias¹⁵ para construir una estética que desafía el paradigma de la genialidad individual del poeta asociada a la escritura. De manera que en la trilogía compuesta por *Rights of passage* (1967), *Masks* (1968) y *Islands* (1969), la intertextualidad *ex profeso* de frases del ritual en lenguas africanas, amalgamada con la experiencia personal y la historia, se enlaza a una ingeniosa ruptura rítmica/tipográfica de la lengua inglesa y a una amplia gama de la sonoridad musical afroamericana en las Antillas y en los Estados Unidos. A esos libros sumó desde 1969 grabaciones discográficas como expresión de la doble arista (verbal y escritural) del laboreo poético. Desde esa época asumiría también progresivamente la grafía fonética del *nation language* (el criollo de Barbados y Jamaica), con expansión evidente en *Black+blues* (1976) y *Mother poem* (1977). A partir de *Shar* (1990) aprovecha las posibilidades tipográficas de los procesadores de texto en computadora para hacer explícitos el énfasis y la curva de entonación adecuada a la lectura o declamación, en lo que finalmente autodenomina *video-style* en *Barabajan poems* (1994): “Descubrí una manera completamente nueva de VER las cosas que estaba DICIENDO”¹⁶, hecho que lo incorpora a la oralidad secundaria, mediante la “tecnologización de la palabra”¹⁷.

¹⁵ En relación con las culturas orales primarias y sus métodos de composición, véase: Ong, Walter J. *Orality and literacy*. Londres/Nueva York: Routledge, 1988, pp. 16-30.

¹⁶ Brathwaite, *Barabajan poems*, cit., p. 378.

¹⁷ Ong, op. cit., pp. 135-8.

Derek Walcott

La obra poética de Derek Walcott (Premio Nobel de Literatura 1992) es compleja y de rigurosa factura; la evocación anecdótica se ubica en un discurso donde subyacen referencias intertextuales de la literatura occidental así como de las costumbres y creencias populares ligadas a las raíces forjadoras de la cultura caribeña. Poesía en torno a personajes, lugares y hechos de la infancia tras la pátina de un recuerdo no exento de melancolía pero tampoco ajeno a la impronta dejada por la historia en las sociedades antillanas, y con un núcleo en la angustia existencial humana como ente del Nuevo Mundo, expresada en tanto conflicto de permanencia y fidelidad; así lo vemos en los versos de “Un lejano grito desde África”:

Yo que estoy envenenado con la sangre de ambos,
¿hacia dónde debo voltearme, hasta las venas dividido?
[...] ¿cómo escoger
entre esta África y la lengua inglesa que amo?
¿Despreciar a ambas, o restituir lo que ellas me han dado?

Como serpiente que muerde su cola, su propia obra se erige en respuesta estética a estas interrogantes. Una paulatina pero profunda incorporación primero del criollo y luego del *créole* de base francesa (lengua de comunicación en las calles de Santa Lucía) unida a la polisemia cultural de su verso, generado por las particularidades de un devenir donde todos los imperios modernos han estado presentes, lo abren hacia una noción del Nuevo Mundo en polémica con el acre dictamen del novelista trinitario V. S. Naipaul —quien dijera “nada ha sido creado en las Antillas, y nada será inventado jamás”—, a quien responde con un apasionado credo de confianza en lo excepcional de las islas: “porque lo que proceda de aquí es como nada que uno haya visto antes”¹⁸.

¹⁸ Walcott, Derek. The Caribbean: culture or mimicry? *Journal of Interamerican Studies*, Coral Gables, v. 16, N° 1, pp. 3-13, feb. 1974.

Walcott considera la madurez como “la asimilación de los rasgos de cada ancestro”, fórmula para aprehender una insularidad con alcance universal. Lo acompaña un fuerte propósito de trascendencia, sublimación de los contextos con que se enriquece la connotación de la cotidianidad mediante impecable manejo del verso y excepcional aprovechamiento de la lengua inglesa, convertida en recipiente donde conviven ductilidad y clasicismo.

En *Omeros* (1990), uno de sus últimos libros —poema en siete partes que sobrepasa los siete mil versos—, asoma desde el título la dualidad raigal walcottiana; para uno de los personajes de esta saga, “Omeros” es el nombre griego de Homero, mientras que para el protagonista la palabra debe descuartizarse en tres partes: *O* (invocación del caracol), *mer* (“madre” y “mar” al mismo tiempo en el *créole* antillano) y *os* (un hueso gris)¹⁹. *Omeros* es la etapa superior de un proyecto artístico que recorre toda su obra. El fervor por las islas del archipiélago americano y su mar lo encamina a una incorporación culta de otro mar mediterráneo: el mundo griego.

El ámbito escénico cumple una función expansiva. Arena propicia para una resonancia masiva, parte de su propuesta de fundar “un teatro donde alguien pueda representar a Shakespeare o cantar calypsos con igual convicción”²⁰. En una producción superior a la treintena de obras, Walcott ha alcanzado sus mayores éxitos con tramas que contienen buena dosis de alegoría sustentada en un sincretismo entre la cosmovisión europea y el folclore literario, musical y danzario de raíces africanas. Entre sus piezas más significativas se encuentran *Ti-Jean and his brothers* y *Malcochon*, dedicadas a reelaborar tradiciones de Santa Lucía; *Dream on Monkey Mountain*, que escarba en los mecanismos del mito en la mente colonial; *¡Oh Babylon!*, en torno a los *rastafaris* de Jamaica; su versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, donde se reestructuran las ideas de la obra española para darle vigencia en el debate sobre la liberación de la mujer, con apoyo en la música trinitaria (*parang*)

¹⁹ Walcott, Derek. *Omeros*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1990, p. 14.

²⁰ Walcott, Derek. *Meanings*. *Savacou*, Kingston, No 2, pp. 45-51, sept. 1970.

de raíz hispánica; *Pantomime*, atrevida reedición del mito de Robinson Crusoe y Viernes localizada en el espacio contemporáneo de un hotel para turistas.

Derek Walcott, en su doble vertiente poético-teatral, articula la imagen sensorial —su dedicación juvenil a la pintura y el deambular sensible por las islas indudablemente le sirvió de entrenamiento—, el bagaje de la literatura universal y el imaginario antillano.

Rastafaris, reggae y poesía dub

Un ejemplo paradigmático regional que contribuye a trazar la continuidad de los modelos anteriores lo constituye la conexión *rastafari-reggae*-poesía surgida inicialmente en Jamaica durante las dos últimas décadas. La religión *rastafari*, que no posee locales destinados al culto²¹ y promulga la vida en contacto con la naturaleza y la tolerancia racial, que rechaza las iglesias cristianas existentes y los mal llamados “cultos sincréticos”, pero se apoya en la lectura e interpretación cotidiana (individual) de la Biblia, sin líderes y opuesta a la decadente civilización occidental (que llama Babilonia), encontró un medio apropiado para transmitir sus preceptos en las canciones *reggae*. De hecho, se ha producido una influencia recíproca entre los compositores de *reggae* y la secta *rastafari*. A partir de la conexión *reggae-rastafari*, comienza una interactividad intensa con otras esferas de la cultura²².

La literatura es uno de los ámbitos al que los *rastas* han aportado en mayor cuantía. Un análisis de los poemarios publicados en Jamaica durante la década del setenta arroja que aproximadamente 22 de ellos (en un total de 93) se basan en el *argot*, *slang* o sociolecto *rastafari* y tienen una cosmovisión o una inclinación hacia las ideas de los *rastafaris*.

²¹ En 1968 se funda la organización Twelve Tribes of Israel en Trench Town, Kingston, pero sus características distan mucho del modelo occidental de la Iglesia cristiana.

²² Una panorámica de los efectos socioculturales e históricos aludidos se encuentra en Davis, Stephen y Simon, Peter. *Reggae international*. Nueva York: R. and R., 1982. 191 p.

¿En qué consiste exactamente esta aseveración? Los *rastafaris* han sobreimpuesto al criollo jamaquino una terminología propia, que ha enriquecido el habla cotidiana. Hay originalidad y también irreverencia con respecto al idioma estandarizado. Tienen esos vocablos y frases idiomáticas la particularidad de no circunscribirse al conglomerado de la comunidad *rasta*, ni se trata de un lenguaje litúrgico, como sucede con religiones o hermandades de origen africano en el Nuevo Mundo. Por tanto, si el *rasta* está gestando y fijando día a día una modalidad que difiere del criollo jamaquino, esta creatividad puede ser asimilada, y lo ha sido, por buena parte de la poesía.

En esos poemarios de los setenta —y también de los ochenta— se observa una compleja elaboración del criollo, atendiendo a la fonética, la utilización del vocabulario y las formas gramaticales, así como, en muchas ocasiones, la referencia a elementos de la cultura africana, el juego entre el signifiante y el significado a través de la rima, todo lo cual hace poco probable que logremos atraparlos en su totalidad mediante una lectura lineal e inocente.

El autor que se mueve en esa dirección, se apropia y logra sintetizar dos fuentes: la que le llega por la vía de la oralidad y la línea de experimentación con el lenguaje que proviene de la vanguardia literaria²³. Una confluencia mayor se ha producido en un grupo de poetas nacidos alrededor de la década de los cincuenta, que a los elementos anteriores han sumado la experiencia musical del *reggae*. En 1979, uno de ellos, Oku Onuora, calificó como poesía *dub*²⁴ a lo que él y otros jóvenes venían presentando en recitales de la

²³ Cf. Rohlehr, Gordon. The problem of the problem of form. The idea of an aesthetic continuum and aesthetic code-switching in West Indian literature. *Anales del Caribe*, La Habana, v. 6, pp. 218-77, 1986.

²⁴ La palabra *dub* proviene de la terminología musical y tiene varias acepciones. Es, en primer lugar, y en su sentido estrictamente técnico, hacer la mezcla en el proceso de grabación de un disco. Es, de una manera más específica, según costumbre de las empresas disqueras jamaquinas de *reggae* en los años sesenta, las diferentes versiones de una canción que se ponen en algunos discos por la cara B, mientras por la cara A se encuentra la mezcla final del número. Es, también, en una acepción más moderna, un estilo particular de *reggae*, en el cual la música es desmenuzada en sus elementos esenciales, percusión y ritmo, combinada con recursos electrónicos para producir efectos ilusorios especiales.

Escuela de Teatro de Jamaica. Al definir el término, explicaba que no se trataba de un texto al que se añadía música *reggae*, sino de un poema que se “*construía* en ritmo *reggae*”²⁵, es decir, incluía el ritmo interior y una manera peculiar de ser declamado. Se pueden establecer vínculos genéticos de este movimiento con el negrismo hispanocaribeño de mediados de los veinte y la década de los treinta, cuya incorporación del universo rítmico proveniente de las lenguas africanas y de la música rescataba además las invocaciones litúrgicas, con una profundización en la cultura y la sociedad nacional que no había predominado en etapas anteriores de la literatura hispanoamericana de tema negro.

Entre los iniciadores del movimiento *dub* se encuentran también Mutabaruka, Linton Kwesi Johnson y Michael Smith, quien fue asesinado en 1983 por razones políticas. A esa nómina se han añadido otros con posterioridad.

La poesía de esos autores no ha sido concebida para ser disfrutada pasivamente a través de la lectura. El lenguaje, su sonoridad, su ritmo, la fuerza del impacto que puedan lograr con él resultan vitales. Es decir, la violencia con que —mediante formas provenientes del pregón, el cuentero, el predicador, etc.— manejan la distorsión del instrumento bucal hasta convertirlo en gritos, ruidos, sonidos o trágicos silencios es capaz de despertar a la comunidad, al gueto, y mostrar la trascendencia de un hecho social o idea. Se convierten así en transmisores de la voz colectiva, por medio de una realimentación acústica que nos la devuelve como un chillido. Así lo expresa Orlando Wong (Oku Onuora) en un texto que recuerda de manera sintética el tránsito del *yo* al *nosotros* que se había operado décadas atrás en la poética caribeña en el *Contracanto a Walt Whitman* del dominicano Pedro Mir:

²⁵ Cit. por Morris, Mervyn. People speech: some dub poets. *The Race Today Review*, Londres, v. 4, N° 5, pp. 5-7, 1983.

No poet

I am no poet

no poet

I am just a voice

I echo de people's

trough

laughter

cry

sigh...

I am no poet

*I am just a voice...*²⁶

[No soy un poeta

no lo soy

Soy solamente una voz

Soy el eco del pueblo, su

pensamiento

risa

llanto

quejido...

No soy un poeta

soy solamente una voz...]

En la poesía *dub*, la representación es diferente en cada ocasión y cada texto reclama un determinado estilo. El disfrute estético de la declamación lo integra una multiplicidad de hechos de índole sonora, rítmica. El apoyo musical, la elaboración de la banda sonora en estudios de grabación, en una etapa avanzada de esta labor, los inscribe también como profesionales de la tecnologización de la palabra, la “oralidad secundaria” caracterizada por Walter J. Ong como “esencialmente más deliberada y autoconsciente”, y que se

²⁶ Wong, Orlando. *Echo*. Kingston: Sangster Book Stores, 1977, p. 43.

relaciona fuertemente con la antigua oralidad por “su mística participativa, su estímulo del sentido común, su concentración en el momento presente, y hasta su uso de fórmulas”²⁷.

Diáspora y raíces

Una indagación más profunda —y extensa en lo geográfico— de las experiencias previas conduciría a establecer análisis comparativos con la poesía femenina afronorteamericana (el oportuno dramatismo de la capacidad vocal de Sonia Sánchez, el distanciamiento brechtiano para entregarnos el mensaje de Jayne Cortez)²⁸ y autores de la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos (Pedro Pietri, Víctor Hernández Cruz, Jesús Papoleto Meléndez, Tato Laviera), así como los más altos representantes del *rap*, que han producido una fusión intercultural afronorteamericana-boricua²⁹.

Por supuesto, el contexto de la cultura afronorteamericana, la puertorriqueña de los Estados Unidos y la de los emigrantes antillanos en Londres difiere de lo caribeño. En buena medida, el surgimiento de características similares de apropiación del espacio sonoro puede ser referido a las raíces ancestrales comunes, al lugar que le

²⁷ Ong, op. cit., p. 136.

²⁸ Véase, en particular, la introducción de Erlene Stetson en su antología *Black sister: poetry by black American women, 1976-1980* (Bloomington: Indiana University Press, 1981. 312 p.). E. Stetson traza allí los vínculos de las poetisas negras con el *blues* y otras manifestaciones musicales y ubica los antecedentes de la eclosión de los sesenta al comentar una sección del poemario *Annie Allen* (1949) de Gwendolyn Brooks, que transmite una volitiva intención de contrapunto entre el violín como expresión del “ideal occidental de música contemplativa” y el *thuggee* (un frenético ritual hindú de sacrificio del siglo XIX, en ofrenda a la diosa Kali), que “representa una tradición activa y colectiva” (p. xix).

²⁹ Cf. Cortés, Félix, Falcón, Ángel y Flores, Juan. The cultural expression of Puerto Ricans in New York: a theoretical perspective and critical review. *Latin American Perspectives*, Riverside, v. 3, N° 3, pp. 117-52, verano 1976; Flores, Juan, Attinasi, John y Pedraza, Pedro, Jr. La carreta made a U-turn. Puerto Rican language and culture in the United States. *Daedalus*, pp. 193-217, primavera 1981; Menéndez, Nina. En-clave cultural: la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos y su expresión poética. *Anales del Caribe*, v. 3, pp. 187-228, 1983; Flores, Juan. Rappin', writin', and breakin': black and Puerto Rican street culture in New York. *Anales del Caribe*, v. 7-8, pp. 370-81, 1987-1988.

correspondía al *griot* en la sociedad africana, a la interculturación contemporánea y a otros factores sociales, entre los que se encuentran la marginación en comunidades apartadas de la cultura “blanca y anglosajona”, como sucede en el Harlem negro, El Barrio puertorriqueño (en Nueva York) y la zona de Brixton, en Londres. En África, por otra parte, se estaba produciendo en los sesenta un movimiento que reactivaba la *performance* literaria (clasificada dentro de la *orature*), como sucedió en Sudáfrica con posterioridad a la generación “drum”: los *musicians-cum-poets* Lefiti Tledi y Molefe Pheto. En época más reciente, han surgido los poetas Jeremy Cronin, Ingoapele Madingoane y Mzwakhe Mbuli (este último grabó un *cassette* titulado *Change is pain*, con acompañamiento musical basado en *reggae*)³⁰.

Vale la pena meditar acerca de un aspecto genético, relacionado con la procedencia africana de esta práctica cultural caribeña. Durante más de un siglo, muchos estudios etnográficos sobre la tradición oral en ese continente estuvieron lastrados por concepciones del evolucionismo humanista —que el funcionalismo estructural tampoco logró superar—, lo cual trajo como consecuencia que se desestimaran algunos aspectos en la materia recolectada *v. gr.* los valores estético-literarios del imaginario africano; la identificación del poeta, el cuentero o el *griot* (que permanecía sumido en el anonimato de una creación folclórica, “colectiva”); la semiótica gestual; el acompañamiento instrumental si lo hubiere; lo concerniente a la interrelación con el auditorio, etc.³¹ Solo a finales de la década del sesenta se producirán cambios en estas investigaciones, con los trabajos de Ruth Finnegan, H. T. Norris, Harold Scheub³², y el

³⁰ Cf. Sole, Kelwyn. Oral performance and social struggle in contemporary black South African literature. In: *From South Africa: new writing, photographs and art*. Ed. David Bunn and Jane Taylor. *TriQuarterly*, Evanston: Northwestern University, N° 69, pp. 254-71, primavera-verano 1987. Edición especial.

³¹ Cf. Okpewho, Isidore. The study of African oral literature. *Présence Africaine*, París, n. 139, p. 20-40, 3^{er} trimestre 1986; Amegbleame, Simon Agbéko. La littérature orale comme mode de connaissance et méthode d'investigation. *Présence Africaine*, París, N° 139, pp. 41-56, 3^{er} trimestre 1986.

³² Ruth Finnegan, *Limba stories and story-telling* (1967); H. T. Norris, *Shingiti folk literature and song* (1968); Harold Scheub, *The Xhosa Ntsomi* (1975).

surgimiento de una generación de académicos africanos³³ sensibilizados con la materia de estudio, que contribuyó a dar un vuelco en las concepciones eurocentristas.

En la mencionada línea poética caribeña se manifiesta una voluntad expresa del autor por concebir su texto como producto secundario en tanto la oralidad es el fin inmediato o primera propuesta al receptor, además de incitar al diálogo y a la participación en el acto creativo mediante el aporte personal (tan antiguo como el arte del cuentero). Ilustrativas de esa poética son las recomendaciones que hacía el granadino-trinitario Paul Keens-Douglas, al presentar su libro *Tim-tim*:

Trate de leerlos [los poemas] en voz alta, esa es una de las mejores maneras para compenetrarse realmente con las piezas [...] la verdadera belleza de nuestro dialecto radica en su fuerza oral [...]. Por tanto, no se atemorice, escoja una pieza y léala una y otra vez hasta que se convierta en “suya”. Si Ud. siente que debe añadir pequeñas alteraciones, hágalas sin la menor duda. La idea es hacer que la pieza está “viva”³⁴.

Recomendaciones de sesgo posmoderno, se diría hoy en día, pero en realidad muy antiguas: el Arcipreste de Hita incitaba a los juglares a recitar su *Libro de buen amor* con los cortes y añadiduras que estimaran pertinentes³⁵. Asimismo, tales exhortaciones no apuntan a un cataclismo del texto literario, sino que contribuyen a explicar la peculiaridad en que el sistema sonoro —ya sea el de la oralidad o el de la música— transmite un paradigma de catarsis de la cultura caribeña y afronorteamericana, con expresiones particulares, articuladas al específico sistema sociocultural en cada región.

Quien parece eliminar las disyuntivas o bifurcaciones en la

³³ S. A. Babalola, *Content and form of Yoruba Ijala* (1966); Daniel Kunene, *Heroic poetry of the Basotho* (1970); Wande Abimbola, *Ifa: an exposition of Ifa literary corpus* (1976).

³⁴ Keens-Douglas, Paul. *Tim-tim*. St. Augustine, 1976, p. 4.

³⁵ Cf. Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 131.

apreciación del texto literario, el emisor y el receptor es el ensayista guyanés Gordon Rohlehr, cuando expresaba en 1975: “En nuestras islas, la catarsis colectiva ha sido siempre tan importante como el silencio individual”³⁶. O bien, según Édouard Glissant —del área francófona—, en un texto de esa misma época:

...no debemos olvidar que podemos servir a la compleja unión de la escritura y la oralidad; de ese modo aportaremos nuestra parte a la expresión de un nuevo hombre, liberado de los dogmatismos de la escritura y al acecho de una audiencia nueva de la voz³⁷.

Será el propio Rohlehr, junto con Kamau Brathwaite, uno de los adelantados en el análisis sincrónico y comparado de la expresión poética, la música popular (*calypso*, *reggae*) y el carnaval de Trinidad Tobago³⁸.

Al estudiar el mensaje poético, Abraham Moles ha señalado cómo

...el placer estético del *lenguaje escrito o hablado* descansa sobre una estructura de los repertorios ya más personal, más asociada a una cultura, a resonancias históricas o sentimentales³⁹.

Y más adelante, al investigar el “juego de lo semántico en el mensaje sonoro poético” —refiriéndose al declamador que revierte el mensaje lingüístico—, puntualiza:

³⁶ Rohlehr, G. A carrion time. *Bim*, “Ferney”, Christ Church, v. 15, Nº 58, p. 105, jun. 1975.

³⁷ Recogido posteriormente en *Le discours antillais* (París: Seuil, 1981, p. 200).

³⁸ Cf. Rohlehr, G. Afterthoughts. *Tapia*, Port of Spain, n. 23, p. 8-13, 26 dic. 1971; My strangled city: poetry in Trinidad 1964-75. *Caliban*, Massachusetts, v. 2, Nº 1, otoño-invierno 1976; Brathwaite, Edward Kamau. The love axe/1 (Developing a Caribbean aesthetics 1962-1974). *Bim*, “Ferney”, Christ Church, v. 15, n. 61, p. 53-65, jun. 1977; v. 16, Nº 62, pp. 100-6, dic. 1977; v. 16, Nº 63, pp. 181-92, jun. 1978.

³⁹ Moles, Abraham. El análisis de las estructuras del mensaje poético de los diferentes niveles de sensibilidad. In: *Textos y contextos*. Sel., trad. y pról. de Desiderio Navarro. La Habana: Arte y Literatura, 1986, t. 1, p. 131.

Se puede decir que la estructura constituida por el juego de los fonemas, de los ritmos y de los timbres que constituyen el aspecto semántico del mensaje tiene un carácter universal en el interior de la lengua particular escogida [...]. Pero el otro elemento del mensaje sonoro es forma personal, es decir, el modo particular en el que cada orador utiliza el campo de libertad que se le ofrece, de una forma más o menos original, conservándose su carácter reconocible propiamente semántico [...] (pp. 135-6).

En el caso de la poesía que ha ocupado nuestro interés, la confluencia de autor y declamador en una misma persona, así como su pertenencia a la comunidad (de manera parcial, directa o indirecta) con la cual dialoga, reduce considerablemente la disonancia. Ello permite aseverar que se trata de modos individuales de interpretación, aprehensión y transmisión de la identidad cultural, con amplia resonancia social. No es casual, entonces, que en buena parte de los países caribeños, y en distintas lenguas, el concepto de poeta nacional contemporáneo esté vinculado a una literatura para ser escuchada en voz alta y a la imagen de un declamador capaz de reunir un auditorio que en ocasiones se ha convertido en muchedumbre: Nicolás Guillén (Cuba), Pedro Mir (República Dominicana), Robin Dobrú (Surinam), Martin Carter (Guyana), Elis Juliana (Curazao), Félix Morisseau-Leroy (Haití) y Juan Antonio Corretjer (Puerto Rico). Esto contribuye a demostrar la fuerza de la oralidad en la región y la peculiar ruptura que se ha venido produciendo en ese sistema sociocultural con respecto a la *ciudad letrada*. No basta la lectura solitaria de esos rapsodas; es necesario, para un total dominio de su arte poético, el disfrute del lenguaje gestual caribeño, las inflexiones y modulaciones de la voz, el acento, el timbre y el ritmo que ellos aportan: expertos oficiantes de un antiguo culto, que poseen los sagrados dones de la creación poética individual y la catarsis colectiva.

El canon literario de un espacio cultural polifónico

Los hechos previamente enumerados repercuten de tal manera en la modificación del canon literario que se produce una respuesta/ revisión de la crítica al filo de la década de los ochenta, detectable a través de las antologías poéticas caribeñas en los últimos años. Su precursora hispanoamericana fue *Sensemayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante* (1980), compilada por Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis. Por primera vez una antología de tal naturaleza incluía ejemplos de la oralidad; en ese caso, cantos litúrgicos, de comparsa y de cabildo de la tradición cubana (siglos XVIII y XIX). También es justo señalar que ese mismo año se publicaba un intento a escala nacional con similares características: la antología *Poesía atlántica*, preparada por Julio Valle-Castillo, como proyecto de recuperación cultural del Caribe nicaragüense. Les seguirán compilaciones en el resto de las áreas lingüísticas que destacan la producción contemporánea en lenguas criollas, entre ellas *Koute pou tann!* (1984), antología de la nueva poesía *créole* que incluye autores de Haití, Martinica, Guadalupe, Guayana, Dominica y Santa Lucía. A partir de 1986, aparecen antologías con características similares sobre el área de lengua inglesa⁴⁰. En ellas encontramos —de manera implícita o explícita— una reconceptualización canónica de la poesía a partir de la presencia de la oralidad (objetos de autor “anónimo”) en similar jerarquía a la poesía “escrita”; todas incluyen también a los *performance poets*. La titulada *Voiceprint* (vozimpresa) se ocupa exclusivamente de la repercusión de la oralidad en la literatura de lengua inglesa.

⁴⁰ Burnett, Paula (ed.). *The Penguin Book of Caribbean verse in English*. Londres: Penguin, 1986. 448 p.; Mordecai, Pamela (ed.). *From our yard: Jamaican poetry since Independence*. Kingston: Institute of Jamaica Publications, 1987. 235 p.; Markham, E. A. (ed.). *Hinterland: Caribbean poetry from the West Indies & Britain*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1989. 335 p.; Brown, Steward, Morris, Mervyn y Rohlehr, Gordon (ed.). *Voiceprint: an anthology of oral and related poetry from the Caribbean*. Essex: Longman Caribbean Writers, 1989. 276 p.

Martin Lienhard, en *La voz y su huella*, establece un deslinde entre el canon de *lo oral* y el de *lo escrito*, cuando explica:

Obviamente, en todas estas subsociedades [indígenas] la expresión verbal fundamental se realiza en el marco del sistema de la oralidad y se sustrae en buena medida a una investigación diacrónica⁴¹.

En el mensaje subliminal de esta afirmación, queremos encontrar una condena a las prácticas etnográficas que le precedieron. Al precisar el carácter de su estudio, el mismo autor, cautelosamente, explica:

...la variante “afroamericana”, en efecto, pese a muchas analogías, plantea un problema que no podemos abordar aquí: la referencia a África, continente que se sitúa fuera de nuestro campo de visión (p. 16).

Y, verdaderamente, este aspecto es fundamental para elaborar una axiología estética de estos objetos, porque la antropología etnocentrista occidental ha proclamado por mucho tiempo la ahistoricidad de las prácticas verbales, lo cual ha petrificado y sumido en la “colectividad” a una considerable cantidad de objetos artísticos de origen africano. Mayor validez tiene tal cuestionamiento cuando se verifica la movilidad espacial, metamorfosis y creatividad de los códigos del discurso oral africano, no solo en su geografía primigenia, sino en la diáspora universal.

En la historia cultural del Caribe, luego de la conquista, se produjo un combate de la escritura en tanto discurso hegemónico contra la palabra marginada y, tras largo proceso de transculturación —en que la palabra y el texto marchaban separados o la escritura

⁴¹ Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 15 (Col. Premio).

se apropiaba intermitentemente de la palabra—, la oralidad y el texto comenzaron a interpenetrarse con mayor brío (contrapuesta esta idea al rígido y apocalíptico esquema de la “ciudad letrada” de Ángel Rama). En la etapa contemporánea —el siglo XX— hemos asistido, a lo largo y ancho de la cuenca caribeña, a una enorme variedad de fusiones o amalgamas de ambos elementos, y se han originado vertientes poéticas que legitiman el doble origen de ese producto cultural y revalorizan el carácter genético de lo oral.

La inexistencia de un fuerte sector intelectual que pudiera catequizar la escritura en los pequeños territorios donde no se desarrolló un sistema de plantaciones asociado a colonias de asentamiento permitió una pervivencia legitimadora de la oralidad de signo funcionalmente africano, que se enraizará más, por la ausencia de control directo, en los predios de la ruralía y la marginalidad —tal como las zonas más lejanas o rebeldes del Imperio romano, y posteriormente de la expansión de la “cuña castellana” en la antigua Hispania no pudieron ser doblegadas lingüísticamente; por ejemplo el país vasco.

Los dialectos criollos irán desplazándose cada vez más desde lo *oral* hacia lo *escrito* en una primera etapa, hasta entronizarse en lo *escrito*; luego, desde allí, avanzarán hacia sus formas ancestrales, en el discurso de lo *escrito-hablado*, la *performance*. Los “latines vulgares” del Caribe se han convertido en lenguas literarias de perdurabilidad incuestionable; transitamos por una etapa superior, irreversible, de asimilación compartida de un espacio cultural polifónico.

Bibliografía de base

- Bennett, Louise. *Dialect verses*. Kingston, 1940.
- . *Jamaica labrish*. Kingston: Sangster's Book Stores, 1966.
- Brathwaite, Edward Kamau. *The arrivants*. A New World trilogy. Londres: Oxford University Press, 1973.
- . *Black+blues*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- . *Mother poem*. Londres: Oxford University Press, 1977.
- . *Shar*. Kingston: Savacou, 1990.
- . *Barabajan poems*. Nueva York: Savacou North, 1994.
- Brown, Steward, Morris, Mervyn y Rohlehr, Gordon (ed.). *Voiceprint: an anthology of oral and related poetry from the Caribbean*. Essex: Longman Caribbean Writers, 1989. 276 p.
- Burnett, Paula (ed.). *The Penguin Book of Caribbean verse in English*. Londres: Penguin, 1986. 448 p.
- Cordle, Edward A. *Overheard*. Bridgetown: C. F. Cole, 1903.
- Markham, E. A. (ed.). *Hinterland: Caribbean poetry from the West Indies & Britain*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1989. 335 p.
- McKay, Claude. *The passion of Claude McKay. Selected prose and poetry. 1912-1948*. Ed., introd. y notas de Wayne F. Cooper. Nueva York: Schocken Books, 1973.
- Mordecai, Pamela (ed.). *From our yard: Jamaican poetry since Independence*. Kingston: Institute of Jamaica Publications, 1987. 235 p.
- Walcott, Derek. Meanings. *Savacou*, Kingston, N° 2, pp. 45-51, sept. 1970.
- . The Caribbean: culture or mimicry? *Journal of Interamerican Studies*, Coral Gables, v. 16, N° 1, pp. 3-13, feb. 1974.
- . *Collected poems*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1986.
- . *Omeros*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1990.

Bibliografía de referencia

- Brathwaite, Edward Kamau. The love axe/1 (Developing a Caribbean aesthetics 1962-1974). *Bim*, "Ferney", Christ Church, v. 15, N° 61, pp. 53-65, jun. 1977; v. 16, N° 62, pp. 100-6, dic. 1977; v. 16, N° 63, pp. 181-92, jun. 1978.
- . *Roots*. La Habana: Casa de las Américas, 1986 (Col. Premio).
- Brown, Lloyd W. *West Indian poetry*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

- Davis, Stephen y Simon, Peter. *Reggae international*. Nueva York: R. and R., 1982.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. París: Seuil, 1981.
- Morris, Mervyn. People speech: some dub poets. *The Race Today Review*, Londres, v. 4, N° 5, pp. 5-7, 1983.
- Okpewho, Isidore. The study of African oral literature. *Présence Africaine*, París, N° 139, pp. 20-40, 3.º trimestre 1986.
- Ong, Walter J. *Orality and literacy*. Londres/Nueva York: Routledge, 1988.
- Rodríguez, Ileana y Zimmerman, Marc (ed.). *Process of unity in Caribbean society: ideologies and literature*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983.
- Rohlehr, Gordon. Afterthoughts. *Tapia*, Port of Spain, N° 23, pp. 8-13, dic. 1971.
- . A carrion time. *Bim*, "Ferney", Christ Church, v. 15, N° 58, pp. 105, jun. 1975.
- . My strangled city: poetry in Trinidad 1964-75. *Caliban*, Massachusetts, v. 2, N° 1, otoño-invierno 1976.
- . The problem of the problem of form. The idea of an aesthetic continuum and aesthetic code-switching in West Indian literature. *Anales del Caribe*, La Habana, v. 6, pp. 218-77, 1986.

VII

PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN

ASUNCIÓN DE LA LENGUA

Rubén Bareiro Saguier

Paraguay. Ha sido profesor de literatura latinoamericana en distintas universidades. Actualmente es investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia. Obras principales: *Poesía guaraní del Paraguay* (1980); *Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo* (1989); *De nuestras lenguas y otros discursos* (1990); *Tentación de la utopía* (en colaboración, 1991); *Cultura y Sociedad en América Latina*; *Augusto Roa Bastos, caída y resurrecciones de un pueblo*; *Anthologie de la poésie pataguayense de XXé*, en colaboración con Carlos Villagra Marsal; *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*, en colaboración con Olver de León.



Planteamiento del problema

La euforia de la emancipación, alimentada en el programa de independencia cultural de la generación de los libertadores, conduce a la proclamación de la “lengua nacional” como manera de afirmar las nacionalidades nacientes frente a la antigua dominación peninsular, sellada simbólicamente con la imposición del idioma conquistador de Castilla en el Nuevo Mundo. A fines del mismo siglo XIX, el gramático colombiano Rufino J. Cuervo, influenciado por las ideas positivistas en boga, con inmenso pesar vaticinaba la inevitable fragmentación de la lengua castellana en América, como consecuencia del surgimiento y de la agudización de las particularidades nacionales y regionales. La balcanización, tan temida por Cuervo, no se produjo. Hace pocos años, el gramático español Rafael Montesinos negaba la posibilidad de una red de variantes lingüísticas, constataadas en la escritura de dos narradores latinoamericanos, en los que la presencia subterránea de la estructura del idioma indígena había producido cambios, no solo léxicos, sino también morfosintácticos.

El celo inquisitorial de este gramático lo llevó a denunciar como “antiespañol” al autor de la propuesta precedente, que había sido discutida públicamente en un simposio universitario.

Actitudes diversas, que van del afán independentista a la supervivencia del espíritu de represión colonial, pasando por el temor al desgajamiento del español, a la pérdida de su carácter de idioma unitario (actitud, la última, de la cual es líder un latinoamericano, el ya citado Rufino J. Cuervo). Tomas de posición, manifestaciones de temores o de deseos que revelan la complejidad de una situación lingüística extendida a lo largo y a lo ancho de un continente que ha heredado —de fuerza o de grado— el idioma de la antigua metrópoli. Complejidad natural si se tiene en cuenta que la lengua es un hecho eminentemente social, una mezcla en constante ebullición en la marmita de la comunidad que la practica, la elabora, la transforma, día a día, minuto a minuto. Y que los ingredientes que entran en la composición proceden de tantas naciones, áreas culturales, regiones geográficas, enclaves marcados por las más diversas particularidades e influencias. Para poder hablar del devenir de una lengua es preciso saber si el *sistema* de la misma se mantiene, por encima de las necesarias variaciones de la ebullición colectiva, y en qué medida éstas son equilibradas por las normas académicas. La obra literaria es un indicador privilegiado de ese equilibrio entre la transformación ineludible y la continuidad estabilizadora, por lo que ha de ser considerada en forma especial en este trabajo. Un balance cabal de ese devenir no puede sino ser el resultado de un análisis de la evolución de la lengua en el contexto de sus avatares históricos en el seno de la comunidad que la habla.

Me propongo enfocar aquí la jornada de esa larga andadura que corresponde a este siglo, el momento en que los escritores latinoamericanos asumen *su* lengua. Tratar de seguir las tramas del tejido que resulta del formidable encuentro cultural que se opera en el Nuevo Mundo a partir de la hilaza de palabras, de conceptos, de ideas y de sueños. Intentar mostrar el resultado de esa trayectoria sutil que marca el paso de una lengua eminentemente oral a una lengua sellada por el signo de la escritura, una y otra nutriéndose

mutuamente en un proceso dialéctico de supresiones y complementaciones, sustituciones y recuperaciones, destrucciones y resurrecciones. La creación y afirmación, en suma, de una lengua literaria que se alimenta tanto del aliento mítico de las raíces como del soplo vital de la palabra popular o de la varia invención de los que la elaboran en sus obras.

Pero para describir y realizar una reflexión sobre este momento, el de la asunción de la lengua, cuanto menos es preciso evocar los tramos capitales del trayecto que conduce al estado actual de la literatura latinoamericana, tema que ha de ser estudiado minuciosamente por otros autores que se ocupan de épocas anteriores. Por ello no voy sino a citar las cuatro etapas que yo considero fundamentales, sin lo cual mi demostración carecería de sentido.

La primera corresponde al momento inicial del encuentro, caracterizado por la violencia de la conquista y registrada en la crónica primera, la del siglo XVI. Se trata de la “apropiación” del Nuevo Mundo mediante varios ritos textuales: 1) el requerimiento *leído* a los naturales antes de convertirlos en siervos encomendados, o de exterminarlos si no accedían a las exigencias de un discurso compulsivo que no entendían; 2) las Cartas de Relación, y luego las crónicas, que son una forma de *escritura notarial*, el título de propiedad asentado en el registro de la dominación por quienes iban investidos para dar fe acerca de “fe verdadera”, marco ideológico que precede y justifica la conquista. Las crónicas completan esa toma de posesión en su tarea de *describir*, que bien sabemos es una forma de apropiación, de asimilación y/o de destrucción.

La segunda etapa es la propiamente colonial, en la que, por encima de la palabra ortodoxa, la deformación de la “realidad” de la crónica engendra la desmesura, la alteración, la dimensión fantástica provocadas por el choque entre la pre-memoria del cronista y la posterior formulación justificativa. Esos elementos nutren las primeras manifestaciones de la “creación” literaria en el continente. Por otro lado, el florecimiento del barroco permitió utilizar el símbolo reductor por excelencia, la escritura, para hacer pasar mensajes

teñidos de franca heterodoxia; las piruetas retóricas, las desviaciones semánticas, la proliferación de los detalles, propias de la escuela, lo permitieron y facilitaron.

La independencia política coincide con un momento culminante de la afirmación expresiva latinoamericana. Por lo menos en el plano de la declaración de intenciones y de la consolidación ideológica, la emancipación cultural debía estar en correspondencia con semejante situación política. Andrés Bello es quien formula el programa, incitando a los escritores a una exaltación de “lo americano” en literatura. Él mismo y autores como Olmedo y Heredia dan el ejemplo a través de una escritura de voluntario contenido americanista por su preocupación temática de afirmación de valores.

Pero en el plano que nos interesa, cabe recordar el proyecto de “lengua nacional”, planteado especialmente por un grupo de eminentes escritores argentinos: Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi y Juan María Gutiérrez, entre otros. Se trataba de una rebelión contra la “servidumbre” lingüística y del pensamiento en relación con la antigua metrópoli y contra la “inquisición” de la Real Academia de Madrid. Una insurrección plena de buenas intenciones y de contradicciones, puesto que los actores de la misma se limitaron a encendidas declaraciones de principio, sin aportar elementos reales de una práctica lingüística renovadora en la escritura.

Esta innovación la realiza Rubén Darío a través de la asunción plena y voluntaria de un “galicismo mental y expresivo”. Es el primero que quiebra la ortodoxia de la lengua metropolitana, aunque lo haga apelando a patrones franceses: su obra tiene un enorme impacto continental, renovando la poesía en lengua castellana e invirtiendo el sentido de las influencias que, por primera vez, van de nuestra América hacia España. Es indudable que los giros, construcciones, vocablos o expresiones galicistas han dado un nuevo aliento a la producción literaria hispanoamericana, ayudando a crear al mismo tiempo en los escritores de lengua castellana nacidos en América una cierta seguridad, el atisbo de una conciencia menos dependiente de la península, menos acomplejada.

La exposición sucinta de las cuatro etapas evocadas resulta imprescindible para comprender el proceso de asunción de la lengua por los escritores latinoamericanos, cuya plenitud consciente se concreta a partir de los años cuarenta del presente siglo.

Veremos los elementos que conducen a la aludida conquista de “nuestra expresión”, la adecuación del escritor a las contingencias de su circunstancia histórico-geográfica y lingüística.

El papel de los escritores

El filólogo Rufino J. Cuervo fue toda su vida un paladín de la unidad de la lengua, y para preservarla predicó la sumisión de los americanos a las normas emanadas de la metrópoli castellana. Y bien, este admirador incondicional del idioma de Castilla se deja llevar hacia el fin de su existencia por sombríos temores sobre el inminente fraccionamiento del castellano, vaticinando que éste conocería la suerte del latín luego del desmoronamiento del Imperio romano. Además de los pavores seniles, Cuervo fue sobre todo víctima del enfoque mecanicista del positivismo evolucionista que marcó el pensamiento de su generación. La lengua, organismo vivo, tendría como tal un proceso fatal: nacimiento, desarrollo, muerte. El historicismo mecánico del colombiano no tuvo en cuenta el hecho de que la lengua no es un organismo que funciona en el ámbito de la historia natural, sino que es una manifestación propia del dominio de la cultura, de la historia de la humanidad. En este aspecto, no se pueden equiparar y confundir dos procesos históricos totalmente diferentes, como son el del Imperio romano y el del español. Que la lengua es, metafóricamente hablando, un organismo vivo, es algo que nadie puede discutir. Pero no es menos cierto que cada lengua se desenvuelve dentro de un proceso histórico particular. El del latín ha sido uno, y muy diferente es el del español. La unidad sustancial del castellano peninsular-americano está inscrita nítidamente en la trayectoria histórica que arranca de 1492 y se afirma en las condiciones especiales de la colonia, sin que la independencia

consiguiera alterar la estructura unitaria del idioma, pese a las declaraciones de principios renuentes, como son las que se manifiestan a través de la “lengua nacional”. Pero, al mismo tiempo, unidad no quiere decir uniformidad. Las variantes nacionales o regionales son imprescindibles y necesarias, puesto que manifiestan la vitalidad de la lengua. Son estas peculiaridades o matices los que dan vida a la lengua, porque permiten a cada contexto regional “acomodarse”, ajustando su propio fondo patrimonial, la excrecencia de sus humores, los alientos de su respiración. Lo que sí amenaza la unidad es el “purismo”, el represivo “casticismo”. Los cancerberos de la lengua creen que la lengua es el diccionario, ese instrumento que Julio Cortázar llama irónicamente “el cementerio de la lengua”. Como recuerda A. Rosenblat, olvidan que la Academia se fundó recién en 1713. El autor agrega:

La visión del purismo es estrecha y falsa. No la tuvo la España de Cervantes, y sí la del siglo XVIII, más débil, más vulnerable a la influencia extranjera. La llamada pureza es en última instancia una especie de proteccionismo aduanero, de chauvinismo lingüístico, limitado, mezquino y empobrecedor, como todo chauvinismo.

Frente a la represión casticista se erige lo que los puristas consideran el factor disolvente: el habla popular o familiar. Ese magma inquietante en el que pululan los fantasmas de la destrucción, según los academicistas, es el vivero de la lengua, la energía creadora que nutre las células renovadoras en el organismo del idioma. A condición de no caer, como dice Rosenblat, en los excesos de la vulgaridad y de la afectación, principales peligros que acechan la riqueza creativa.

La producción literaria —escrita y oral— es el elemento estabilizador —o una manifestación de tal— entre los dos polos señalados: el esclerosante del casticismo purista y el dinamizante del habla popular, con su riesgo de convertirse en factor anárquico o disolvente. De allí el interés de considerar en forma especial el

código literario, que va decantando de manera espontánea y natural el sistema de la lengua, que la fija sin por ello convertirla en materia inerte. En el sentido señalado por Roger Bastide, cuando afirma: “La literatura restituye su ambigüedad a la realidad”.

Antes de entrar a considerar de nuevo el “complejo” idiomático o expresivo del escritor latinoamericano, antes de ver la manera en que el mismo ha sido superado, conviene referirse concretamente al estrato lingüístico.

La facilidad, la comodidad de cualquier escritor español, aun secundario, de expresarse en *su lengua* contrasta, como dije, con la lucha del hispanoamericano por obtener *su expresión*. Esta disimilitud de situaciones frente al mismo instrumento expresivo condujo, por un lado, a la idea de la superioridad del peninsular —“amo del idioma”— y a la natural conclusión de que la literatura hispanoamericana es una mera prolongación de la española. Y, por el otro, a la independencia literaria y lingüística necesaria de los latinoamericanos frente al antiguo colonizador. Posiciones extremas ambas que, realizado el balance de la evolución del castellano y de las variantes que la literatura hispanoamericana introduce en el ámbito de este idioma, llevan a formular algunas reflexiones a propósito de la unidad esencial de la lengua española, dentro de la diversidad que consagra, en forma nítida, la literatura en uno y otro dominio histórico-geográfico-cultural. Mariano Morínigo sintetiza en forma lúcida y convincente la unidad del sistema lingüístico y las variantes consagradas por los avatares de la evolución social en cada caso¹.

El crítico parte de la premisa evidente de que ambas literaturas, la peninsular y la hispanoamericana, tienen como factor común el uso de la misma lengua. No existe en consecuencia un idioma latinoamericano que funcione independientemente del español: el *sistema lingüístico* es el mismo. En él han escrito tanto Quevedo o Valle-Inclán, como Rulfo o Borges. Por obvias razones históricas,

¹ Morínigo, Mariano. La autonomía de la literatura latinoamericana. In: *Estudios sobre nuestra expresión*. Tucumán: Ediciones del Cardón, 1965.

por prioridad —dice el autor—, ese sistema se llama *lengua española*. La denominación, que es un hecho convencional, tiene menos importancia que lo que encierra: una realidad, un mundo simbólico de significaciones, capaz de expresar tanto el universo peninsular como el del continente americano.

Si bien es cierto que no existe una “correspondencia necesaria” entre lengua y realidad, española o hispanoamericana, una lenta y profunda identificación entre mundo y lengua, experiencia e idioma se va diseñando en el espacio y a través del tiempo. La lengua se adecua al universo expresado, lo cual implica la aparición de matices que van caracterizando a una y otra expresión. Morínigo da el ejemplo del *Martín Fierro*, en el que se pueden detectar influencias peninsulares, lo que no impide reconocer la “americanidad” del poema de José Hernández. El sistema se ha acomodado, pues, a la realidad expresada y ha logrado configurar en su interior una *diversidad*, que es el matiz diferenciador, perceptible al nivel de la lengua literaria que expresa ese mundo nuevo. Esas diferencias entre la lengua de la antigua metrópoli y la de Hispanoamérica constituyen los matices del sistema común de la lengua, llamada romance en sus comienzos, castellano y español posteriormente. La aberración de algunos puristas fue la de pretender asimilar el sistema a la lengua peninsular olvidando, como ya afirmaba Bello, que entre Aragón y Andalucía existen “divergencias”; ¿por qué no existirían entre Argentina y Colombia, y entre estos y España? En todos estos casos existen matices diferenciales que no por ello constituyen quiebras del sistema lingüístico.

Planteadas así las cosas —concluye Morínigo— tanto Cervantes como Sarmiento son, con todo derecho, exponentes del idioma, cada cual a través de la modalidad de que se impregna el sistema.

La convincente explicación de Mariano Morínigo, escrita hacia 1960, no tiene en consideración, aunque ya intuye claramente, el auge que, por esos mismos años, conocía la narrativa latinoamericana. En efecto, a partir de la década anterior, esa producción literaria se encuentra en plena ebullición de renovación fundamen-

tal de la escritura en lengua castellana. Esto es más visible, quizá, porque el proceso se produce en una de las etapas más grises en España. Es cierto que una razón profunda hay que buscarla en la larga noche represiva y de exilio que se instaura en este país como herencia de la cruenta Guerra Civil, al mismo tiempo que América Latina se convierte en un hervidero de luchas por cambiar el signo de la tradicional dependencia, o en campo privilegiado de nuevas formas de ésta: la esclerosis frente a la ebullición esperanzadora y vital. Pero esta razón de correspondencias entre lo literario y lo social no es sino uno de los aspectos de la cuestión. El otro es el que se refiere al instrumento que sirve para configurar la lectura de la realidad: en uno y otro caso, se trata del mismo sistema lingüístico, marcado por el signo de la esclerosis en el primero, de la feracidad en el segundo. Y son escritores españoles, como Juan Goytisolo, los que señalan los paralelos evocados. En todo caso, los críticos y estudiosos están contestes en reconocer como causa esencial de la renovación la manera como los escritores hispanoamericanos asumen un instrumento expresivo liberado de taras casticistas o puristas. Es decir, un lenguaje con las raíces profundamente metidas en la realidad latinoamericana. Y cuando digo esto no me estoy refiriendo solamente a “despreciables” ingredientes del indigenismo, negrismo o lunfardismo, sino a la utilización de recursos tan hispanos como los restos de “arcaísmos” que quedaron profusamente vigentes en el habla popular, y que el estrecho criterio de las aduanas academicistas² había convertido en artículos de importación ilegal. Esta mentalidad transgresiva de la norma esterilizadora es lo que yo llamo *asumir su lengua*, lo que le otorga al escritor latinoamericano la suficiente confianza como para superar el viejo

² El plural no es ocioso. Entre los objetivos que se propone la Academia Paraguaya de la Lengua Española en 1973 se lee: “Intervenir en la incorporación de nuevos vocablos al idioma castellano, así como en la *corrección y supresión de guaranismos* que figuran como tales en el Diccionario de la Real Academia de la lengua” (*La Tribuna*, Asunción, 15/4/1973). Esto en un país en que el 95% de la población habla el guaraní, porcentaje dentro del cual el 45% es monolingüe en este idioma.

complejo idiomático. Rubén Darío había sido un precursor con su “cosmopolitismo” de cuño galicista. Los poetas de la vanguardia latinoamericana habían prestado una formidable ayuda a la liberación expresiva. Pero es la primera vez que los escritores asumen, inconsciente o deliberadamente, pero de manera plena, una lengua “propia”, sin trabas ni cortapisas casticistas —lo cual no significa que pretendan cambiar el sistema de la lengua castellana, ni caer en anarquías disolventes—. Mucho tiempo atrás, un gramático español que se había preocupado por la lengua de América sostenía puntos de vista coincidentes:

Creer que las transgresiones gramaticales, las alteraciones o modificaciones de los grados significativos, el cambio de las acepciones esenciales en accesorias o la imposición de localismos puedan cambiar, al cruzar la primera frontera dialectal, la estructura fundamental del idioma culto, es desconocer en absoluto la ley de la evolución lingüística. ¿No llegan, en su desarrollo semántico, a perder y hasta adquirir significado opuesto al primitivo muchas palabras? Esta circunstancia, como los fenómenos de migración, no reducen sino amplían el círculo vital de las formas activas dentro del período de evolución en que se encuentre el idioma. En suma, las particularidades dialectales, los matices de diferenciación propios de la extensión de una lengua, prueban la amplitud y flexibilidad de su genio particular, connotativo. Sería ilógico pretender que, dentro de la unidad literaria del castellano, no existiesen tintes, gradaciones, peculiaridades nativas³.

³ Herrera Mayor, Avelino. *Presente y futuro de la lengua española en América*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Los encuentros fecundantes

Ampliar el círculo vital de las formas activas, fecundar, revitalizar el castellano es lo que hacen los escritores hispanoamericanos aludidos. Es lo que no podía comprender nuestro gramático inquisidor evocado al comienzo. Y si traigo de nuevo a cuento su retrógrada actitud represiva, es porque considero necesario ejemplificar, a través de algunos casos y tendencias paradigmáticas, las situaciones en que la obra de los escritores latinoamericanos introducen variantes significativas en el sistema de la lengua, poniendo de manifiesto las raíces del habla popular en que se nutren.

Es natural que esas variantes tengan el signo predominante de las lenguas amerindias, substrato que a nivel semántico ha dejado huellas indelebles en el castellano de América. La renovación literaria a partir de los estratos de las lenguas aborígenes corresponde a la superación de la escritura demasiado ideologizante de los indigenistas. Miguel Ángel Asturias es el primero en incorporar a su escritura el aliento torrencial del maya-quiché, su metafórica urdimbre, cuya impregnación sagrada puede llegar a lo esotérico por el camino de la palabra poética. Pero Asturias no hablaba la lengua indígena, y sí otros dos grandes renovadores de la narrativa en lengua castellana, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos. La trayectoria de Arguedas, a través del quechua, no es demasiado diferente a la de Roa Bastos con el guaraní. Por ello, como me es más próxima la de este último escritor (que es mi compatriota), me limitaré a trazar la curva que lo conduce a concretar su tarea de escritor nutrido en las dos raíces culturales predominantes en nuestra América.

Desde los orígenes de su tarea literaria, Roa Bastos —que como poeta ha escrito en guaraní— se preocupa por plantear y plantearse la dicotomía que significa la presencia conflictiva de ambas lenguas. Instalado en la situación establecida por el proceso colonial —asumida ya inconscientemente por el escritor paraguayo—, Roa Bastos escribe en español. Pero con la lucidez que le otorga la posesión o, mejor, el ser poseído por la lengua autóctona, sabe que

no puede escapar al universo cultural del guaraní, que es como la materia placentaria en que está inmerso el paraguay. La tarea de integración de ambas esferas en la escritura será preocupación constante a lo largo de toda su obra; un acicate, un desafío, pero sobre todo una presencia irrenunciable, obsesiva. Es así como por los caminos de esa búsqueda intensa es posible distinguir el acento original que posee la voz de Roa Bastos, en la que se reconocen las inflexiones profundas de un habla constelada de imágenes, cercana de las cosas, como si las fuera inventando a medida que las nombra. Una lengua metafórica con su carga de olores, de sonos abruptos, de susurros entre el ramaje. Una lengua henchida de silencios que prolongan los significados por entre las raíces trenzadas de las alusiones, de las elipsis, de los desvíos y atajos, de los implícitos. Un lenguaje con “expresiones vacías” que convocan a los sentimientos en la consecución del sentido. Un lenguaje de sonidos guturales y entrecortados, como los latidos con que la pausa intervocálica —fonema de utilización frecuente— hace explotar, despedaza cálidamente la frase guaraní. Una escritura, en suma, que está marcada por los estratos subterráneos del idioma indígena, en una curva que va de las incorporaciones más evidentes a los más sutiles y alambicados recursos de integración lingüística. Es interesante seguir más de cerca el proceso.

Su primer libro de cuentos se inscribe en la línea de las interpolaciones en el texto, la intercalación de términos o expresiones guaraníes en el texto español, traduciéndolos luego en un glosario, procedimiento prontamente abandonado. En su segundo libro, la novela *Hijo de hombre*, el autor apela a otro recurso, la metaforización de la expresión incorporada. Desaparecen prácticamente las interpolaciones; la expresión guaraní es “reducida” poéticamente en el ámbito contextual, utilizando no el término sino el halo de la voz, el aliento de la lengua. Varios libros de cuentos posteriores afirman y amplían el procedimiento mediante el cual los elementos del idioma autóctono son integrados subrepticamente a la prosa narrativa del autor. Es así como la frase castellana se resquebraja y,

por las grietas que revientan desde los soterrados, oscuros estratos, van apareciendo briznas, tufos, pedruscos quemados por el fuego de la lengua profunda, empujados desde adentro hasta los labios de la escritura. La condición de lengua, con un alto grado de signos “motivados” (explicables) del guaraní, facilita la tarea aludida.

El procedimiento descrito se amplifica en su última novela, *Yo el Supremo*, mediante dos recursos principales. El primero aprovecha los resortes del habla popular, los giros, expresiones e idiotismos, la metaforización, atajos, síncopas, ampliificaciones, abundamientos, desvíos y retorcimientos que le presta la lengua autóctona al habla popular, para convertir el concepto en imagen, la razón en poesía. El segundo es más complejo y se basa en una elaboración intelectual consciente del autor, aprovechando la estructura del guaraní: su condición de idioma polisintético o aglutinante, que le permite —con gran ductilidad— construir las unidades sémicas en función de un elemento central, o radical, modificado por la adición múltiple de prefijos y sufijos. El autor aprovecha lúcidamente esta característica del guaraní para obtener “la deformación paródica, alterando la relación entre significante y significado”⁴. Ello con el propósito de “contribuir a la organización fónica, mejor dicho polifónica del texto” en primer lugar; y en segundo término, con el fin de “aproximar la escritura a la forma de la lengua hablada, que es la pertinencia del discurso narrativo: el texto es dialógico, puesto que está fundado en un sistema de contradicciones y oposiciones”.

Este movimiento dialéctico, hecho de una síntesis de complementarios que se niegan y al mismo tiempo se ligan para integrarse en un segundo sentido complejo, se propone “rescatar la palabra viva, la palabra oral, de la fijeza cadavérica de la escritura”. Y Roa Bastos concluye mostrando la trama de ese tejido que le permite conseguir su propósito de “inficionar” la escritura en castellano:

⁴ Roa Bastos, Augusto. Algunos núcleos generadores de un texto narrativo. *L'idéologique dans le texte*, 14, Toulouse, Travaux de l'Université, 1978.

Los cambios se producen por adición, supresión e interpolación; por acoplamiento, aglutinación. He seguido en esto el sistema de cambios o transformaciones de la lengua guaraní, por el cual dos o más palabras forman una nueva, alterando radicalmente la relación entre significante y significado y designando una nueva realidad⁵.

Es así como Roa Bastos ha logrado forjar el metal de una lengua literaria propia, en cuya aleación profunda el guaraní da la temperatura de la fusión. Una voz que con el componente esencial del idioma indígena suena con tonalidades múltiples y en un registro de resonancia nueva en castellano.

La influencia africana, de gran importancia en la región caribe, marca el español de vastas regiones americanas. Y lo hace, como bien demuestra Germán de Granda⁶, en función de un...

...tercer estrato lingüístico, el de las hablas criollas que debieron hablarse en la totalidad de los núcleos de esclavos negros de América [...], antes de llegar al empleo de las lenguas de superestrato, a través de un proceso, complejo y largo, de “descriollización” progresiva.

Cuba y Puerto Rico son los sitios en que, por la supervivencia de la esclavitud durante el siglo XIX, perduran los impactos de un habla criolla “bozal”. La cita de Granda pone en evidencia, en forma clara, los rastros morfosintácticos actuales del criollo en Cuba. Pero más que el nivel lingüístico me interesa la presencia de los estratos africanos en la literatura cubana, que son los del *yoruba*. Un trabajo lúcido y ejemplar del investigador nigeriano Olabiyi Yai⁷ muestra la influencia yoruba en la poesía de Nicolás Guillén,

⁵ Id., *ibíd.*

⁶ Granda, Germán de. *Transculturación e interferencias lingüísticas en el Puerto Rico contemporáneo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1968.

⁷ Yai, Olabiyi. Influence yoruba dans la poésie cubaine: Nicolás Guillén et la tradition poétique yoruba. *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, v. 6, París, 1979.

escritor cubano mulato que lleva a su más alto grado de elaboración el componente africano en la literatura latinoamericana.

Yai sostiene que “la poesía cubana en general, especialmente la de Guillén, constituye una feliz alianza entre África e Hispanoamérica”. Especialmente Guillén, porque a diferencia de muchos de los que cultivaron la poesía “negrista”, en momentos en que la misma era una moda, en la de Guillén...

...el elemento africano, yoruba en particular, es constitutivo de su poesía [...]. Encontraremos en la obra poética de Guillén no un simple adorno aditivo o una especie africana, sino una manera de sentir, de escribir, de expresar, un estilo en consecuencia.

Es sumamente importante la observación en que Yai hace la relación de una obra con su sustrato social:

Es bien sabido que un poeta, por más genial que sea, es la cristalización de un movimiento, de una tendencia estética largo tiempo incubada en el seno de un pueblo.

Esto lo lleva a trazar la trayectoria del yoruba en el Caribe. Idioma de prestigio cultural, se convierte en América en una especie de “lengua franca” entre los esclavos negros; en todo caso, el de mayor importancia, no solo numérica. El *lucumí*, habla criolla cubana de base esencialmente yoruba, se vuelve lenguaje litúrgico de las prácticas religiosas africanas, lo cual contribuye a la afirmación de su prestigio y explica su implantación popular, su supervivencia hasta nuestros días. Y su presencia activa en la obra de autores como Guillén. Como dice Yai:

Es sabido que en todo pueblo oprimido, la cultura negada se metamorfosea y a veces se cristaliza en religión más o menos difusa, más o menos sistemática y que, por lo demás, la religión constituye el área de mayor resistencia a la agresión cultural.

El crítico pasa luego a analizar los puntos de contacto, las huellas netas de la tradición poética yoruba en la obra de Guillén, escrita en castellano. Primero, a partir del sistema vocálico, puesto que ambas lenguas comparten ciertas características fónicas comunes: cinco fonemas son idénticos y los otros dos más que tiene el yoruba (*e* y *o* medio abiertas), persisten en cubano en tanto alófonos de *e* y *o*, realizándose en el contexto fónico (armonía vocálica).

Además —dice Yai— el español cubano posee todas las consonantes del yoruba [...]. Si se considera, no ya los inventarios sino las combinaciones de fonemas en el interior de las palabras, se nota, aquí también, una tendencia al isomorfismo en las dos lenguas. Las estructuras silábicas son muy parecidas: V C V para el yoruba; V(C) C V(C) para el español cubano. El habla popular, que es precisamente la que nos interesa, esa de la que se sirven Guillén y los poetas de su generación, rechaza la sílaba cerrada y los grupos consonánticos. Ello es debido, creemos, al doble sustrato español-andaluz y africano, en el que esas tendencias son netas.

Más adelante Yai agrega:

El isomorfismo fónico entre español y yoruba existe igualmente al nivel prosódico. El yoruba es una lengua con 3 tonos; el español un idioma con acentos. Es posible para los negros cubanos cuyo sustrato lingüístico es yoruba asimilar la función distintiva del acento que separa las sílabas intensivas de las otras en una palabra a la de altura melódica. Además, parece ser que las lenguas africanas han impuesto su entonación al español del Caribe. El sustrato tonal ha actuado sobre la entonación, ampliando, desde el punto de vista melódico, la fosa que separa una sílaba acentuada de otra no acentuada. En otros términos, la presencia del tono es aún palpable en el habla cubana, aunque su función sea no-pertinente. Un recital público de Guillén convence un oído yoruba de esta realidad.

A partir de la impresión que sorprende a un lector-auditor yoruba de Guillén, la de estar en presencia de poemas traducidos de esa lengua, Yai hace un recorrido de los distintos géneros “coincidentes” en una y otra lengua y tradición. A veces se trata de la conservación en la poesía del cubano de “términos poéticos testigos”, como la expresión *aé*, usada en “Canto negro”, y que en yoruba actual se usa como apertura del canto *èfè*, o para introducir una nueva estrofa en el poema. Otras veces se trata de un género, como el *pregón* cubano, usado por Guillén, que es de origen yoruba, según Yai. O del ritmo encantatorio de poemas como el conocido “Sensemayá”, en que el crítico ve la influencia del género *ofè*, o poesía encantatoria yoruba. O de la abundancia de grupos nominales, propia del género *oríki*, que ha influenciado la escritura poética de Guillén. O aun las huellas evidentes de otro género yoruba, el *ijàlà*, en las elegías de Guillén, o en su libro *El gran zoo*. O, para finalizar con los géneros, la influencia del *àro* en poemas como “Pequeña letanía grotesca en la muerte del senador McCarthy”, en el que utiliza el procedimiento estilístico de los versos en eco o en zig-zag típico de este género yoruba.

Por encima de los géneros, dice Yai, el estilo de Guillén debe mucho a la tradición yoruba, a los procedimientos estilísticos de su poesía. Así el “*son*, género popular cubano rehabilitado y cultivado hasta la perfección por Guillén, reposa sobre la forma responsorial de la poesía de muchas regiones africanas”.

El crítico insiste sobre el carácter recitativo —caro al autor— de la poesía de Guillén, para señalar que los juegos de palabras, abundantes en su obra, son de la más pura tradición yoruba. Y da un ejemplo en la “Canción de cuna para despertar a un negrito”.

Cuando el poeta emplea:

“coco — cacao

cacho cachaza”, no se trata de una vulgar aliteración. Su intención es la de crear un parentesco semántico entre esas palabras, pese a la gramática y al sentido prosaico que se les atribuye.

Parentesco semántico de contenido denunciativo, más directo en este trozo:

¿Cómo estás Puerto Rico
tú de socio asociado en sociedad?

Y Yai concluye:

Más allá del paralelismo que hemos revelado entre poesía yoruba y poesía guilleniana, existe sobre todo el sello cubano y también el genio personal del poeta, elementos de los que no puede tomarse la medida sino apreciando la obra de Guillén en el contexto de la literatura hispánica. De lo que no se puede dudar es de que Nicolás Guillén, gracias a los elementos de la poética yoruba, ha enriquecido y renovado considerablemente la poesía de lengua española.

Y porque —agrego— ha sabido integrar las dos vertientes lingüístico-culturales de su pueblo, tradición en la que él está inserto como gran poeta-cantor mulato.

Los casos citados —lenguas indígenas y africanas— son los de mayor “conflicto” en su aporte al castellano de América (de sustrato lexical o morfosintáctico), pues son los casos de encuentro de idiomas con sistemas o estructuras esencialmente distintas: aglutinantes o polisintéticas las indígenas; tonales el yoruba y otras lenguas africanas. Y ambos grupos en situación de conflicto social con la lengua colonizadora de Castilla, con respecto a la cual han tenido siempre un estatuto de “inferiores”, porque dominados. Lo que antecede sirve para establecer la diferencia con otros procesos de influencias que revisten gran importancia masiva y cualitativa, como el que se realiza en ciertos países con considerable afluencia inmigratoria europea, desde mediados del siglo XIX y en las primeras décadas del actual, o la situación que se plantea en las fronteras de la lengua castellana con el área anglosajona.

En el caso de la afluencia inmigratoria, de la que Argentina es el

ejemplo más evidente, la misma venía precedida, lingüísticamente hablando, del prestigio de la tradición cultural europea. Pero no hay que confundir lo que significa esta influencia indirecta y prestigiosa con la que se realiza a través de la presencia del inmigrante, que generalmente procede de las capas populares e “incultas” de los países de origen. Sin embargo, es esta la que impregna, por contacto, la lengua del país de acogida y la fecunda en el plano de la producción literaria. En el libro *La inmigración en la literatura argentina*, Gladys Onega⁸ enfoca el problema desde un ángulo sociohistórico e ideológico, entre 1880 y 1910, más como tema o respuesta —que va de la idealización a la desilusión, de la xenofobia al chauvinismo— que como componente propiamente literario. Más interesante es el momento de la decantación literaria de los “barbarismos gringos” —italianismos, por excelencia— que habrían permitido comprobar, con tristeza, a Sarmiento y sus seguidores que la “civilización” también puede acarrear su escoria de “barbarie”. Capital es la integración en la obra de escritores más o menos profesionales de las “impurezas”, la resaca lingüística arrojada por la oleada inmigratoria. Son los escritores surgidos hacia las décadas de los veinte y de los treinta los que realizan estos aportes fecundos —aunque conflictivos o resistidos— en la literatura argentina, y que se proyectan hasta nuestros días. Uno de los escritores de “ruptura” más significativos es, sin duda, Roberto Arlt, cuya prosa desaliñada y potente sigue molestando a los pacatos literateros de su país y sirviendo de punto de referencia positiva a los que verdaderamente realizan una literatura de renovación en la Argentina. Otro caso interesante, por su extensión, es la influencia que tiene la letra del tango, su ritmo en poetas recientes (Juan Gelman, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, solo para citar algunos), con lo cual el estrato popular —“populachero”— del habla de los inmigrantes —combinado con lunfardo y hasta con cocoliche— se integra en la mejor producción literaria argentina. En uno y otro

⁸ Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

caso, dejo de lado los condicionadores sociohistóricos o ideológicos para referirme al resultado de un proceso de elaboración estética, de producción textual.

La situación en la zona de frontera lingüística con el inglés reviste un estatuto ambiguo. Por un lado, el idioma del conquistador se convierte en lengua del oprimido, ante el enfrentamiento con la agresividad altamente tecnificada del mundo anglosajón. Y como tal, el castellano se convierte en elemento de afirmación y de reivindicación cultural, en Puerto Rico en especial, y en la región caribe en general. Pero al mismo tiempo, por otro lado, esta agresión se hace patente, deja secuelas en el hecho de la “contaminación” con el inglés. En este contacto bifronte es de gran importancia el surgimiento y la afirmación de la literatura “chicana”, que configura una tercera faceta en la situación de conflicto: la penetración de la lengua del “oprimido” en el ámbito de la cultura del “opresor”, con una fuerza y un empuje formidables. Y al mismo tiempo, el resultado de su impregnación anglosajona representa otro aporte de variante en la producción textual en lengua castellana.

Conclusión

Es justamente en esos juegos dialécticos, en el flujo y reflujo que lleva de las incorporaciones fecundas a las “normalizaciones” ágiles, amplias y comprensivas, que se evidencia la fuerza de un idioma, su continuidad vital. La actitud académica ha cambiado, así como la de los intelectuales y escritores que otrora se consideraban “amos de la lengua” castellana. Ya cité el testimonio de Goytisolo. Quiero agregar una frase pronunciada durante una alocución pública por el intelectual Juan Ignacio Tena Ybarra, quien afirmó, refiriéndose a su país, España, que, culturalmente hablando, era “una provincia ultramarina de Hispanoamérica”. Por encima de su veracidad mayor o menor —y no creo que esto tenga importancia—, la generosa modestia de la citada frase es altamente significativa de ese cambio

sustancial, tanto más que quien la pronunciaba era en ese momento embajador de su país ante la Unesco.

También ha variado la relación de los hispanoamericanos con ese mismo idioma en el que se expresan, la de los escritores que han superado el complejo lingüístico. Todas esas transformaciones no pueden sino contribuir a la unidad esencial de la lengua castellana, por encima de vaticinios catastrofistas, resabios casticistas y humores independentistas. El proceso descrito muestra que, al nivel de la literatura —fiel o medida de la renovación/normalización—, la lengua común, antes que amenazada de fraccionamiento, va consolidando su unidad justamente gracias a las fluctuaciones de la diversidad enriquecedora, a los fértiles matices de los componentes regionales, nacionales o locales. Y que los aportes diversos deben ser considerados como actos de amor que fecundan la lengua castellana, española o hispanoamericana. O para expresarlo con palabras del escritor Ernesto Sábato, que contribuye a hacerla día a día:

La lengua castellana es tanto más viva cuando más se ha transformado y diversificado. Desde que el primer español puso pie en América comenzó a enriquecerse y diversificarse el castellano, a lo largo y a lo ancho de todo un continente. [...]. Es hora de terminar con provincianismos y recelos, y pensar que el castellano lo hacemos todos los pueblos de esta comunidad, con sus inevitables diferencias, pero en el seno de una profunda y esencial unidad⁹.

⁹ Beaumont, José. Ernesto Sábato cree que la salud del castellano es de hierro. Entrevista en *El País*, Madrid, 25/5/1982.

Bibliografía

- Alonso, Amado. *Castellano, español, idioma nacional*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Aportes*, Nº 8. Ed. R. Bareiro Saguier, París, abr. 1968.
- Bareiro Saguier, Rubén. *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*. Montevideo: Trilce, 1989.
- Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. 2 v.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura latinoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- Guirao, Ramón. *Órbita de la poesía afro-cubana*. México: Siglo XXI, 1968.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- Presente y futuro de la lengua española*. Madrid: Cultura Hispánica, 1964.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA LITERATURA CHICANA

Lauro Flores

México. Profesor asociado de la Universidad de Washington. Sus trabajos han aparecido en varias antologías y revistas de Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica. Ha publicado, entre otros: *Alfredo Arreguín: Diseños, sueños y naturaleza* (mención honorífica en el concurso Kiriya Pacific Rim Book Prize, 2002) y una edición crítica de *El Coyote/The Rebel*, novela autobiográfica de Luis Pérez.



A partir de la segunda mitad de la década de 1960 se empieza a hacer notable la efervescencia de una actividad literaria entre los chicanos; es decir, entre los escritores y escritoras de ascendencia mexicana nacidos o con residencia permanente en los Estados Unidos de Norteamérica¹. Tal efervescencia coincide históricamente con la erupción del Movimiento Chicano que arranca hacia 1965 y cuyos ejes fundamentales son, por un lado, la lucha sindical de los obreros de la industria agrícola, con César Chávez como figura principal, y, por el otro, la protesta contra la guerra de Vietnam, la cual vino a

¹ Según veremos más adelante, el apelativo *chicano* en general, pero especialmente en lo que concierne a la literatura, es bastante problemático. Como ha señalado Armando Miguélez, “todavía no se sabe a quién tildar de ‘chicano’: ¿a todos los de ascendencia mexicana nacidos en los Estados Unidos?, ¿a todos los de apellido español, ya sean de ascendencia mexicana, española o ecuatoriana?, ¿a todos los que se quieran hacer pasar por chicanos?, ¿a todos los que escriben de los ‘temas chicanos?’” (*La Palabra*, v. 6 y 7, N° 1, 2, p. 10, primavera y otoño, 1984-1985).

poner de manifiesto con suma nitidez la desigualdad social a la que están sometidos los chicanos en los Estados Unidos².

Justo desde que se inicia esta etapa, el movimiento político y la literatura parecen quedar fundidos en una sola dinámica; en efecto, su conexión se puede describir apropiadamente como una relación simbiótica. El caso que ilustra este hecho con mayor claridad —y quizás el más conocido a nivel internacional— es el del Teatro Campesino que organiza y dirige Luis Valdez desde 1965. Este grupo teatral nace literalmente en el seno de la huelga, y sus integrantes originarios, su expresión artística, su funcionamiento mismo y su evolución, quedan deliberada y explícitamente imbricados con los temas del movimiento; primero, lógicamente, con el problema de los “campesinos”, y después, con la discriminación que confrontan los chicanos en las escuelas y en otras instituciones, su participación en la guerra de Vietnam, el pachuquismo, etc.³.

Otro tanto sucede con la nueva y pujante poesía que se empieza a dar por esos años, con la ficción y con el ensayo. Este último, como ha señalado el crítico chileno Juan Armando Epple, “empieza a interpretar, afirmando sus perspectivas teóricas y metodológicas,

² La famosa “Marcha a Delano”, California, que marca el principio de la huelga iniciada por los obreros filipinos, a la cual se unen y luego continúan los mexicanos y chicanos de la National Farm Workers Association (NFWA), organización que después se transforma en la United Farm Workers Union (UFW), explota en septiembre de 1965. El primer gran “Moratorio chicano contra la guerra de Vietnam” se gesta en agosto de 1970, en Los Angeles, California, y el año siguiente, en 1971, se da el segundo moratorio. El otro evento que marca visiblemente esta etapa de clímax del movimiento chicano es la Primera Conferencia Anual de la Juventud Chicana, en Denver, Colorado, auspiciada en 1969 por La Cruzada por la Justicia, organización fundada por Rodolfo “Corki” González. Para una historia concisa de los chicanos, cf. Acuña, Rodolfo. *Occupied America: the Chicano struggle for liberation*. San Francisco: Canfield Press, 1972. Las ediciones más recientes de este libro han sido publicadas por la editorial Harper & Row de Nueva York y una traducción al español ha aparecido en México con el título de *América ocupada*.

³ Valdez y el Teatro Campesino, obviamente, no están exentos de contradicciones ideológicas y de otra índole. Para un examen crítico de algunos aspectos problemáticos en torno a este grupo, cf. entre otros: Yarbro-Bejarano, Yvonne. *From act to mito: A critical appraisal of the Teatro Campesino*. In: Sommers, Joseph e Ybarra-Frausto, Tomás (ed.). *Modern Chicano writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979, pp. 176-85; y Herms, Dieter. *Ideology and El Teatro Campesino*. In: Bardeleben, Renate von et al. *Missions in conflict: essays on U.S.-Mexican relations and Chicano culture*. Tübingen: Gunter Narr, 1986, pp. 113-20.

la singularidad de la historia y la cultura del pueblo chicano”⁴. Así pues, la literatura de este período, como componente integral del movimiento, se nuclea en última instancia en torno a un proyecto de rastreo de raíces que opera sobre todo volcando los ojos hacia un pasado precolombino idealizado y romantizado en gran medida, y forma parte, por tanto, de un intento por redefinir una identidad colectiva. De allí el carácter esencialmente cultural-nacionalista que permea no solo las tesis político-filosóficas del movimiento, sino también sus expresiones artísticas y literarias. De allí también la readaptación y adopción del término *chicano* (a veces deletreado *xicano*) como concepto de autodefinición cultural y “espiritual” y la designación del Suroeste —la “nación chicana”— con el nombre del legendario Aztlán, el supuesto y geográficamente inubicable lugar de origen de los aztecas⁵.

Tales fueron, insisto, las facetas más palpables de esa época. Por tanto, hasta hace poco tiempo la noción general que prevalecía entre muchos historiadores y críticos literarios, chicanos y no chicanos, era la de que la literatura chicana constituía un fenómeno estrictamente contemporáneo y de “protesta social” —con todas las implicaciones que esto último conlleva—. O sea, que antes de 1959 como mucho, se decía, no existía una literatura *chicana*⁶. No resulta pues nada sorprendente que aún hoy toda mención superficial o

⁴ Epple, Juan Armando. Literatura chicana y crítica literaria. *Plural*, 145, Segunda época, XII, 1, p. 45, oct. 1983.

⁵ Para una discusión concisa acerca del concepto de Aztlán, como mito precolombino y símbolo cultural de los chicanos, cf. Leal, Luis. En busca de Aztlán. In: —. *Aztlán y México. Perfiles literarios e históricos*. Binghamton, NY: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1985, pp. 21-8. Las varias teorías acerca de la etimología de la palabra *chicano* son repasadas por Villanueva, Tino. Prólogo. In: —. *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

⁶ Aunque ahora ya resulte no solo trivial sino irrisorio el mero hecho de mencionarlo, hasta hace unos quince años era común el juicio de que *Pocho*, escrito por José Antonio Villarreal y publicado originariamente por la editorial Doubleday en 1959, era la “primera” novela chicana. Desde entonces, los aficionados a historiografía, y algunos otros, han andado a la caza de “primeras” novelas. Hasta el momento, que yo sepa, la obra más antigua que se conoce, dentro de los parámetros de la historia chicana propiamente entendida, es *Who would have thought it?* (1872) de María Amparo Ruíz de Burton. El dato se lo debemos a los esfuerzos investigativos del profesor Juan Rodríguez.

precipitada acerca de esta literatura suele remitir al lector no informado casi exclusivamente a los textos escritos y publicados durante los últimos veinticinco años⁷.

Tal noción es por supuesto errónea. Es cierto que el movimiento vino a revitalizar la actividad literaria de los chicanos, proporcionándole un redoblado ímpetu a su creatividad y dando lugar a lo que Philip Ortego bautizara hace ya dos décadas como el “renacimiento” de la literatura chicana, o a lo que Juan Rodríguez por su parte ha preferido llamar correctamente, en mi opinión, “floreCIMIENTO”⁸. Sin embargo, los estudios y demás indagaciones de los últimos veinte años han demostrado ya concretamente que el quehacer literario no constituye una novedad entre los “mexicanos de los Estados Unidos”. Lo que sucede es que, dada quizás, y entre otros factores, la situación social de esta gente, sus obras han permanecido siempre marginadas y en la mayor oscuridad. De hecho, la labor de algunos investigadores como los mismos Rodríguez y Ortego, y otros como don Luis Leal, Anselmo Arellano, Nicolás Kanellos, Clara Lomas, Francisco Lomelí, Armando Miguélez, Alejandro Morales, Genaro Padilla y Raymund Paredes, ha venido verificando la existencia de una continuidad cultural y literaria a lo largo de muchas generaciones.

Ostensiblemente, ya para 1848, cuando se firma el *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, la poesía, el teatro y la narrativa —amén de las llamadas formas populares o folclóricas, fuertemente basadas en la tradición oral— habían sido cultivadas durante cerca de dos siglos y medio en los territorios que antes comprendían el norte de México y que hoy por hoy han venido a constituir el suroeste de

⁷ Además de los peligros que representa el posible tono inmanentista que en ese tipo de discusión suele hacer eco, soy consciente también, en principio, de que se pisa un terreno peligroso al privilegiar las formas escritas como literatura, especialmente en un caso como el chicano, en el que la tradición oral, según veremos más adelante, pesa mucho.

⁸ Ortego, Philip. The Chicano renaissance. *Social Casework*, 52, 5, pp. 294-307, mayo 1971; Rodríguez, Juan. El florecimiento de la literatura chicana. In: Maciel, David R. (comp.). *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: El Caballito, 1977, pp. 348-69.

los Estados Unidos⁹. El primer dato de poesía escrita, en español, en relación con estos territorios, es la *Historia de la Nueva España* (1610) de Gaspar Pérez de Villagrá. A ésta se le adelanta, entre otras, la narración de los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542) y también existen noticias acerca de lo que quizás haya sido la primera representación de una obra teatral, que fue la que se celebró en las inmediaciones de lo que ahora se conoce como El Paso, Texas, el 30 de abril de 1598, tratándose de una obra escrita por el capitán Farfán, un soldado del grupo expedicionario de Juan de Oñate¹⁰.

A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, y hasta la llegada de los angloamericanos a estas tierras, siguen proliferando todo tipo de obras. Y, por supuesto, el arribo de esos nuevos seres no produce un cancelamiento automático de la escritura de los antiguos habitantes locales; en todo caso, según veremos más adelante, solo la transforma y, como ya se ha dicho, hace que pase a ser ignorada y a ocupar un sitio marginal dentro del circuito literario más amplio de este nuevo país, el cual, lógicamente, tiene como base lingüística el inglés. Escindida también, como a partir de entonces se encuentra, de su previa conexión natural con México y el resto del mundo hispano, la producción literaria de los primeros pobladores sufre, sí,

⁹ Como es un hecho bien sabido, este tratado puso fin a la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848), reconociendo oficialmente el paso de la mitad norte, aproximadamente, del territorio nacional de la entonces recién nacida y por tanto vulnerable república mexicana a manos de su agresivo vecino. Los mexicanos que decidieron permanecer en dichos territorios (que ahora comprenden los actuales estados de California, Arizona, Nuevo México, Texas, y partes de Utah y Colorado) dejaron de ser mexicanos para pasar a convertirse en ciudadanos norteamericanos, *de facto*, un año después de la ratificación del convenio. En su forma original, el documento contiene una serie de cláusulas destinadas a proteger los intereses y los derechos de los antiguos ciudadanos mexicanos y sus descendientes (libertad de religión e idioma, reconocimiento y protección de sus títulos de propiedad de tierras, etc.). La violación al por mayor de tales garantías ha sido ampliamente documentada por los historiadores y demás investigadores que se han dedicado a estudiar este período. Asimismo, ha sido materia literaria en algunas obras.

¹⁰ Para una documentación de obras y formas literarias tempranas consúltense por ejemplo: Lucero-White Lea, Aurora. *Literary folklore of the Hispanic southwest*. San Antonio, Texas: The Naylor Company, 1953; Padilla, Ray. Apuntes para la documentación de la cultura chicana. *El Grito*, 5, 2, pp. 3-36, invierno 1971-1972; Ortego, Philip. *Backgrounds of Mexican American literature*. Disertación Doctoral. University of New Mexico, 1971; Leal, op. cit.

un retroceso. Caracterizando un aspecto central de esa producción, Luis Leal ha dicho:

...los prosistas que en Aztlán [es decir, en el Suroeste] escriben en español antes de 1900 dan preferencia, por lo general, a las formas didácticas (memorias, diarios, viajes, crónicas, relaciones, cartas) y no a las formas características de la ficción (novela, novela corta, cuento, leyenda), si bien hay algunos ejemplos de las últimas [...]. Lo que distingue a la prosa didáctica aztlanense de aquella escrita en México u otros países hispanoamericanos, lo mismo que en España, es el contenido y no la forma; contenido que refleja el ambiente, la vida y las costumbres de Aztlán¹¹.

Es obvio que las tareas literarias a las que aquí nos estamos refiriendo fueron realizadas primero por los exploradores y colonos españoles y luego por los “mexicanos” que se asientan en la región¹². Por tanto, las obras de esas épocas más tempranas, las del llamado “período hispánico” del Suroeste, escritas en español en su mayor parte, deben ser consideradas estrictamente como antecedentes o como parte de una literatura prehicana, según han propuesto Ray Padilla y otros¹³.

La periodización que don Luis Leal ha aportado para hacer un aparte de aguas más o menos sistemático que permita aproximarse adecuadamente a una historiografía de la literatura chicana constituye no solo el primer intento que se hizo en esa dirección, sino también, en mi opinión, una de las contribuciones más valiosas

¹¹ Leal, Luis. Cuatro siglos de prosa aztlanense. In: —. *Aztlán y México...*, cit., p. 60. Este trabajo hace una excelente exposición, concisa y clara, de la literatura de esas épocas.

¹² El problema terminológico es agudo al bregar con este caso, quizá más que en otros. Aquí entrecomillo la palabra porque, obviamente, estos territorios son parte de la república mexicana —a diferencia de la Nueva España, como una colonia de corona— solo entre 1821, fecha en que se formaliza la independencia de México, y 1848. El caso de Texas complica más el asunto, ya que, como también se sabe, dicho territorio proclama su efímera “independencia” como república en 1836 solo para anexarse en calidad de estado a la Unión Americana en 1845. México no reconoce la anexión sino hasta 1848, como ya se ha dicho, al firmar el *Tratado de Guadalupe Hidalgo*. En el fondo de todo esto yace la conciencia, o la carencia de ella, de ser parte de una nación apenas concebida como tal.

¹³ Padilla, art. cit.

hasta el momento —si bien sujeta a ciertas modificaciones—¹⁴. En su versión inicial (1973), el trabajo de Leal divide el desarrollo de la literatura del Suroeste en cinco períodos que corresponden más o menos a los cortes cronológicos de la historia social y política de la región: Período Hispánico (antes de y hasta 1821); Período Mexicano (1821-1848); Período de Transición (1848-1910); Período de Interacción (1910-1942); y Período Chicano (1942 al presente). Casi diez años después, en la versión abreviada de este estudio, Leal señala que ahora él haría una subdivisión en la última etapa: “Hoy dividiríamos el último período en dos partes, la primera de 1942 a 1965, y la segunda de 1965 al presente” (1985) (p. 45).

Ahora bien, a contrapunto en cierta medida con el esquema propuesto por Leal, y en esto parece ir cuajando ya un consenso entre un buen número de los estudiosos activos en este campo, existe otra perspectiva, la cual propone que el verdadero principio de la literatura chicana debe ubicarse históricamente hacia mediados del siglo XIX; es decir, en el momento del traspaso del Suroeste a manos angloamericanas. Esto es así porque, propiamente entendida, la experiencia chicana implica por definición el contacto y la interacción entre angloamericanos y chicanos —estos últimos designados en diferentes momentos y en diversos contextos y circunstancias como “pochos”, “greasers”, “Spanish-Americans”, “Spanish-surnamed”, “mexico-americanos”, “mexicanos de los Estados Unidos”, etc.¹⁵.

Ajustando aún más la mira para cumplir con la precisión que el rigor exige, hay que reconocer que tal contacto entre anglos y

¹⁴ El trabajo de Leal al que aquí aludo, “Mexican American literature: a historical perspective”, apareció por primera vez en la *Revista Chicano-Riqueña*, I, 1, pp. 32-44, 1973. Una versión actualizada se encuentra, con el mismo título, en *Modern Chicano writers*, cit., p. 18-40. Y, finalmente, una versión abreviada, refinada, y en castellano, queda incluida con el título de “Periodización de la literatura chicana” en la antología del mismo Leal, *Aztlán y México...*, cit., pp. 44-50.

¹⁵ Para una excelente discusión acerca de la historia y las implicaciones de esta terminología, cf.: Madrid-Barela, Arturo. Towards an understanding of the Chicano experience. *Aztlán* 4, 1, pp. 185-93, primavera 1973; y Pochos: the different Mexicans, *Aztlán* 7, 1, pp. 51-64, primavera 1976. Cf. también el interesante ensayo de Olguín Hermida, Jorge. ¿Cuál es el origen de la palabra pocho? In: *Memoria del Primer Congreso de Historia Regional*. Mexicali, B. C., 1958, v. 2, p. 533. El “Prólogo” previamente citado de Tino Villanueva es también una fuente pertinente a este respecto.

chicanos no arranca súbitamente en 1848, sino que se empieza a dar hacia 1821. Sin embargo, el año 1848 se toma convencionalmente como punto de partida, ya que el convenio que se firma entonces —el ya tantas veces invocado *Tratado de Guadalupe Hidalgo*— viene a formalizar, y a sellar de modo irrevocable, el cauce de los eventos sociopolíticos que, a la larga, desembocan en las transformaciones que caracterizan el perfil específico y diferenciador del objeto que aquí nos ocupa: la cultura, la literatura del pueblo chicano.

En unas memorias de la época, en las que ya se puede detectar la sorpresa y la ambivalencia —si nada más que eso— que la transición produce entre los habitantes de la región, el general Mariano Guadalupe Vallejo, una figura prominente en la historia de California a lo largo del siglo XIX, dice:

La guerra entre los Mejicanos y los Norte Americanos, desde 1846 hasta 1848, produjo la venta de la Alta California, mi patria natal, á los últimos, y héteme aquí que “de grado o por fuerza” quedé, como la mayoría de mis compatriotas, como ¡Norte Americano! [sic]¹⁶.

Junto con el cambio geopolítico se empieza a acentuar también una consecuente transformación ideológica en esos seres que paulatinamente empiezan a percibir con mayor claridad su nueva circunstancia política y cultural; o sea, su antes ya intuida otredad y, por supuesto, la creciente conciencia de su *diferencia*, no solo frente a los angloamericanos sino también ante los mexicanos del lado sur del Río Bravo¹⁷. Juan Rodríguez ha señalado pues, con sobrada

¹⁶ Junto con un gran número de poemas y algunos otros escritos, las páginas incompletas de estas memorias se conservan en la colección de la Biblioteca Huntington, en San Marino, California. La poesía de Vallejo es un buen ejemplo de esa literatura que ha permanecido oculta bajo el polvo de los archivos hasta hoy.

¹⁷ Luis Leal, en su “Periodización de la literatura chicana”, dice que “los aztlanenses, ya para esos años [1821-1848], se sentían diferentes de los mexicanos y se designaban a sí mismos como texanos, californios, o nuevomexicanos” (p. 46). Esto queda corroborado en la cita de Vallejo que hemos introducido más arriba cuando el autor se refiere a California como “mi patria natal”, a los otros californios como “mis compatriotas”, en un *nosotros* implícito, y a “los Mejicanos” como *ellos*.

razón, que ese momento coyuntural y esos cambios son fundamentales para la comprensión correcta y cabal del asunto:

Históricamente, si los anglo-norteamericanos no hubieran llegado a esta área [al Suroeste], hoy probablemente seríamos un estado de México.

[...]

Ya no podemos decir que la literatura chicana empezó en 1959 con Pocho. Tampoco se puede decir, a mi parecer, que empieza con los libros del *Chilam Balam*, o con Cabeza de Vaca. Creo que hay mucho por hacer en cuanto a la historia literaria [chicana], siempre prestándole atención a esa contextualidad básica o especificidad de referencia que alude a la presencia de los anglo-norteamericanos¹⁸.

La historia de esa “contextualidad”, de ese curso de eventos, como ya se ha señalado, se distingue por una aguda y progresiva desigualdad social, cuya dinámica ha marginado siempre a la mayoría de los chicanos, relegándolos a lo que es de hecho una ciudadanía de segunda categoría. Refiriéndose a los mexicanos que habitaban el Suroeste en 1848, Américo Paredes ha dicho lo siguiente:

Estos fueron los primeros México-americanos —la mayoría de ellos muy en contra de su voluntad. Ellos se vieron involucrados de pronto en una larga lucha contra los norteamericanos y su cultura. Las diferencias culturales se agravaron a causa del oportunismo de muchos aventureros norteamericanos.

¹⁸ Declaraciones hechas en el programa sobre literatura chicana producido por Rosalinda Fregoso, como parte de la serie “The Mexican-American Experience”, para la estación de radio de la Universidad de Texas en Austin. La traducción de las citas al castellano es mía. En un artículo suyo, Rodríguez dice también: “*It was in that historical juncture that the literary expression of the Mexican people living in the conquered territory turned from what might have developed into a regional variety of Mexican literature, a Northern Mexican variety, and became—at least in principle—a literature of resistance to Anglo cultural imperialism. The roots of Chicano literature, then, are to be found in the Mexican literature published during the middle of the nineteenth century in what was then Northern Mexico but is now the American Southwest*” (Rodríguez, Juan. Notes on the evolution of Chicano prose fiction. In: Sommers e Ybarra-Frausto (ed.), op. cit., pp. 67-8).

ricanos que, dado su apetito por obtener riquezas, desde el principio empezaron a tratar a los nuevos ciudadanos como a un pueblo conquistado¹⁹.

Esta relación de confrontación, según proponen Paredes y Rodríguez, entre otros, le imprimió a la emergente cultura chicana un distintivo perfil de conflicto y resistencia desde un principio. No resulta extraño pues que muchas de las manifestaciones artísticas y literarias que emanan de este contexto incorporen en sus temas, estructura y motivos un sentido de fricción ideológica y a veces incluso un declarado antagonismo entre los chicanos y el grupo dominante. Así, por ejemplo, la lucha que algunas figuras históricas como Gregorio Cortez, Joaquín Murrieta, Jacinto Treviño, Juan Nepomuceno Cortina y muchos otros entablan contra los agresores angloamericanos durante la segunda mitad del siglo XIX ha quedado registrada para la posteridad en numerosos corridos que celebran las proezas de tales héroes populares, embelleciendo y exagerando a veces sobremanera los hechos.

Resulta interesante notar que, si bien es verdad que las composiciones de este tipo quedan signadas esencialmente por su sentido y función de resistencia, también es cierto que en ellas mismas se detecta ya, en una especie de curiosa dialéctica, cierto grado de interpenetración cultural, si nada más que a partir de la influencia lingüística de los angloamericanos. Por ejemplo, “El corrido de Joaquín Murrieta”, “El corrido de Gregorio Cortez” y “Jacinto Treviño” incluyen todos en sus respectivas letras las palabras “cherife” (una adaptación obvia del vocablo inglés *sheriff*) y “rinches” (otro préstamo que hace referencia directa a los infames Texas *Rangers*). De manera muy interesante, uno de los más famosos y perdurables de estos, “El corrido de Joaquín Murrieta”, empieza con una estrofa en la que quedan vinculados los temas del lenguaje y la identidad nacional:

¹⁹ Paredes, Américo. The folk base of Chicano literature. In: Sommers e Ybarra-Frausto (ed.), op. cit., p. 9. La traducción de la cita es mía.

Yo no soy americano
pero comprendo el inglés;
yo lo aprendí con mi hermano
al derecho y al revés,
y a cualquier americano
lo hago temblar a mis pies.

Evidentemente, el corrido, al igual que otras composiciones de tipo popular como el romance, el cuento, la pastorela, etc. se cultivaban antes de la llegada de los angloamericanos y se siguen cultivando después de que ellos llegan —en algunos casos, como sucede con el corrido y la pastorela, hasta nuestros días—. Pero los temas que en ellos se elaboran y las actitudes que van registrando cambian a veces radicalmente. Incluso existen diferencias formales, por ejemplo, entre el corrido fronterizo y el que se da en el centro de México. Éstas han sido estudiadas con sumo detenimiento por el investigador Américo Paredes. El estudio de Luis Leal acerca de “El corrido en Aztlán” es también bastante esclarecedor²⁰.

Los mexicanos que habitaban el Suroeste quedaron pues atrapados entre dos sociedades y dos culturas distintas. Una, la angloamericana, que los menospreciaba y los rechazaba como hijos ilegítimos e indeseables, y otra, la mexicana, que los percibía con desconfianza y resentimiento o, en casos extremos, como meros traidores. Así, como ya se ha dicho, los chicanos fueron desarrollando una serie de sentimientos nacionalistas y actitudes ambivalentes, con fidelidades escindidas, tanto hacia México como hacia los EE.UU., que se empiezan a expresar ya en inglés, ya en español. Como señala Luis Leal, cómo y cuándo se da esa transición del español al inglés en la literatura chicana es un fenómeno que no ha sido aún suficientemente estudiado.

Hay, sin embargo, una dialéctica social e ideológica desde el principio del desarrollo de una cultura distintivamente chicana y, para evitar caer en una postura no solo maniquea sino simplista, es

²⁰ Leal, *Aztlán y México...*, cit., pp. 70-99.

necesario señalarla. Como se sabe, desde los orígenes mismos del conflicto entre México y los Estados Unidos, y durante el proceso de separación del Suroeste, hubo mexicanos que estuvieron del lado de los angloamericanos; algunos de ellos incluso lucharon junto a estos —como en la famosa batalla de “El Álamo”, en Texas— contra las tropas mexicanas. Dos de los casos más notables son el del texano Juan N. Seguín, de quien se conservan unas *Memorias*, y el de Lorenzo de Zavala, un constituyente mexicano radicado hacia el final de su vida en Texas y quien defendió la “independencia” y murió siendo el primer vicepresidente de la efímera “República de Texas”. Este último dejó también un libro importante, *Viaje a los Estados Unidos de Norte América* (1834), que resulta además, en la opinión de Leal, representativo del período mexicano del Suroeste. Este tipo de mentalidad, de identificación y alianza con los centros del poder angloamericanos, se continúa en la siguiente etapa y, de hecho, hasta nuestros días. Algunos individuos, muy pocos a decir verdad y casi siempre miembros de las clases medias y privilegiadas, logran romper las barreras sociales impuestas por el nuevo régimen y penetrar en sus círculos interiores. Notable como ejemplo de este tipo es el caso de Miguel Antonio Otero, quien ocupó por muchos años el puesto de gobernador de Nuevo México y también ha dejado publicados varios libros, en inglés²¹.

Obviamente, además de las composiciones populares mencionadas anteriormente, se dan también los géneros y las formas literarias más complejos y elaborados como los son en poesía el soneto, la décima, la redondilla, etc., y en la narrativa la novela. Sin embargo, son muy pocos los ejemplos que representan la producción local de esta última y que se han podido encontrar hasta la fecha. La primera de que tenemos noticia es *Who would have thought it?* (1872) de María Amparo Ruiz de Burton. Esta obra es

²¹ Otero, Miguel Antonio. *My life in the frontier, 1864-1882*. Press of the Pioneers, 1935; *My nine years as governor of the territory of New Mexico (1896-1906)*. Albuquerque, NM: The University of New Mexico Press, 1940; *The real Billy the Kid*. Nueva York: R. R. Wilson, 1936.

importante, no solo por ser cronológicamente la primera novela publicada que se conoce hasta ahora, sino por su temática misma. Además de registrar algunos aspectos de la dinámica política, partidista, de los Estados Unidos durante la época posterior a la Guerra Civil, contiene también una mordaz crítica en contra de la discriminación racial que sufren los mexicanos y la gente negra en este país.

Esta misma autora publica una obra de teatro, *Don Quixote de la Mancha. A comedy in five acts* (1876), y una segunda novela, *The squatter and the don* (1885), diez años antes de su muerte. Al igual que ocurre en su primer libro, en esta última novela se entretienen también el drama personal de los protagonistas y el acontecer sociohistórico, y específicamente político, de la época. Con una marcada carga autobiográfica, esta novela describe en detalle las diferentes fuerzas que operaron para ir despojando sistemáticamente de sus tierras a los antiguos californios, el paulatino empobrecimiento y, finalmente, el desclasamiento de que estos fueron presa. De igual manera, queda bien registrada allí la transformación de su percepción, no solo en cuanto a su entorno sociohistórico, sino también acerca de sí mismos, que van desarrollando los californios. Así, tanto a través de la voz omnisciente como en boca de los protagonistas de la novela, la autora utiliza varias veces el término *Spano-Americans* para referirse a su nueva identidad. Es también importante recalcar el hecho de que todas las obras de Ruiz de Burton fueron escritas en inglés y, en el caso de sus novelas, publicadas por casas editoriales importantes²². No obstante, estamos conscientes de que estos ejemplos constituyen la excepción y no la regla general.

Las otras novelas del siglo XIX que se conocen hasta ahora son: *Deudas pagadas* (1875), una novela anónima publicada en la *Revista Católica* de Las Vegas, Nuevo México, y cuyo autor se sospecha

²² La primera fue publicada en Philadelphia por J. B. Lippincott y la última en San Francisco, por Carson.

que debe haber sido español; dos novelas cortas del nuevomexicano Eusebio Chacón, *El hijo de la tempestad* y *Tras la tormenta la calma* (1892); *Memorias del Marqués de San Basilisco* (1897), una novela “picaresca”, cuyo supuesto autor, Jorge Carmonina (o Carmona), “Marqués de San Basilio” (o Basilisco), sugiere don Luis Leal, en realidad debe haber sido Adolfo Carrillo, el editor de *México Libre*, un periódico de Los Angeles, quien también publicó en esa ciudad *Cuentos californios* (c. 1922)²³. Existen además algunos fragmentos de una novela, *La historia de un caminante o sea Gervasio y Aurora* (1881), escrita por Manuel M. Salazar.

Según los estudios de Juan Rodríguez, la mejor fuente de información acerca de la producción literaria de la época que comprende la segunda mitad del siglo XIX la constituyen los numerosos diarios locales y regionales del Suroeste (*La Crónica* y *El Nuevo Mundo* de San Francisco, California; *El Cronista del Valle*, de Brownsville, Texas, etc.). La prosa narrativa que tales periódicos difunden durante ese período, según nos dice Rodríguez, es principalmente de dos tipos: novelas por entregas y cuentos. Pero la mayoría de tales obras, según discierne este crítico, no eran de producción local sino préstamos provenientes de fuentes hispanoamericanas o europeas y generalmente pertenecientes al romanticismo, movimiento literario entonces en boga. Algunos de los ejemplos que cita Rodríguez para ilustrar este punto son: *Un cadáver sobre el trono*, de un tal A. A. Orihuela, novela que se publica en *La Crónica* de San Francisco y cuyo episodio final aparece en el ejemplar del 28 de febrero de 1854; *Celeste y Ellas y nosotros*, ambas de J. M. Ramírez, publicadas en los últimos meses de 1865 en *El Nuevo Mundo*, también de San Francisco²⁴.

Ya a principios de siglo se siguen publicando poemas y narraciones cortas en los diarios y revistas regionales. La labor que han

²³ Armando Miguélez, creemos que basándose en lo que sugiere Leal, le atribuye a Carrillo la paternidad de esta obra sin hacer ninguna reserva.

²⁴ Rodríguez, *Notes on the evolution...*, cit., p. 68.

llevado a cabo Juan Rodríguez y Clara Lomas para desenterrar algunas de esas obras perdidas u olvidadas no solo es extremadamente valiosa sino admirable. Así, entre los autores más prolíficos y notables de las primeras décadas de este siglo hemos podido llegar a conocer a Jorge Ulica (Julio G. Arce), un mexicano exiliado que se radica permanentemente en los Estados Unidos, en San Francisco, en donde es propietario del diario *Hispanoamérica*, y cuyas “Crónicas diabólicas” aparecen como columna regular en los diarios de esa ciudad²⁵. Otros autores de esa misma época son Carlo de Medina (Imeldo R. Cadena), un columnista que publica romances y otros tipos de composiciones en los diarios de San Francisco entre 1918 y 1952; y Benjamín Padilla, un autor que, con el pseudónimo de “Kascabel” y como contraparte de Ulica, publica sus populares y numerosas “Crónicas festivas” en los diarios del Suroeste y otras partes de los Estados Unidos.

Lo que Juan Rodríguez encuentra más notable en los escritos de Ulica y Padilla son los temas que elaboran la asimilación de los mexicanos a la cultura angloamericana, la pérdida del idioma español, la desintegración de la familia, etc., los cuales, insiste Rodríguez, mantienen su vigencia y relevancia hasta nuestros días. Esos autores capturan pues las transformaciones que los chicanos iban experimentando, su lenguaje, sus actitudes, etc.²⁶.

En otras partes del Suroeste —y del país, en general, según lo indica ya en un momento anterior la publicación de la primera novela de Ruiz de Burton en Philadelphia— hubo también escritores que publicaron obras de otros tipos, no solo en los diarios, durante este período. En Nuevo México, por ejemplo, según nos informa Francisco Lomelí, aparece *Las primicias* (1916), un poemario de Vicente Bernal, un año después de la muerte del autor. Asimismo, Felipe Maximiliano Chacón publica su *Poesía y prosa* (1924)

²⁵ Las obras de Arce han sido reunidas y editadas por Juan Rodríguez en forma de libro: *Crónicas diabólicas (1916-1926) de Jorge Ulica*. San Diego: Maize Press, 1982.

²⁶ Rodríguez, *Notes on the evolution...*, cit., p. 69.

y José Inés García, dice Lomelí, “usó las facilidades del periódico *El Faro* para publicar numerosos libros de poesía en Trinidad, Colorado”²⁷.

Junto con estos hubo aún otros escritores, como María Cristina Mena, Robert Hernán Torres y Roberto Félix Salazar, que durante esa misma época interpretaron la realidad de los chicanos escribiendo en inglés y publicando en las páginas de revistas como *The Century Magazine* y *Esquire*, ostensiblemente para un público angloamericano. Los cuentos de la escritora María Cristina Mena aparecieron entre 1913 y 1916, en la primera publicación mencionada. Las narraciones de los otros dos datan de los años treinta. Rodríguez señala también que en la década de 1930 hubo un gran número de escritoras, entre las cuales él destaca los nombres de Nina Otero Warren, Josefina Escajeda, Jovita González y Fermina Guerra, que publicaron narraciones “afectadas” acerca de su pasado “español” y otros aspectos pintorescos y aparentemente inocuos en torno a la vida de los mexicanos en los Estados Unidos²⁸. Este tipo de aproximación literaria era también prevalente en la literatura angloamericana que durante esos años trataba con temas similares, relacionados con los mexicanos.

En la década de los cuarenta, el primer nombre que resalta es el de Fray Angélico Chávez, un escritor sumamente prolífico que continúa escribiendo poesía y narrativa incluso hasta los años más recientes, con su colección de cuentos *New Mexico Triptych* (1940). Inmersas en el mundo religioso y en los temas espirituales,

²⁷ Lomelí, Francisco. An overview of Chicano letters: from origins to resurgence. In: García, Eugene E., Lomelí, Francisco y Ortiz, Isidro (ed.). *Chicano studies: a multidisciplinary approach*. Nueva York: Teachers College Press, 1984, pp. 103-19. La cita se encuentra en la p. 110 y la traducción al castellano es mía.

²⁸ Rodríguez, *Notes on the evolution...*, cit., p. 70. Como el mismo Rodríguez señala, algunas de las narraciones a las que aquí se refiere han sido reproducidas en las antologías de Paredes, Américo y Paredes, Raymund. *Mexican-American authors*. Boston: Houghton Mifflin, 1972; Ortego, Philip (ed.). *We are Chicanos*. Nueva York: Washington Square Press, 1973; y Simmen, Edward (ed.). *The Chicano: from caricature to self-portrait*. Nueva York: New American Library, 1971.

las obras de Chávez por lo general evaden el enfrentamiento con la problemática de la realidad chicana. Luis Pérez, un mexicano radicado desde muy joven en Los Angeles, publica su autobiografía *El Coyote / The Rebel* en 1941. Tal edición es demasiado rara y la que más se conoce —la que ha quedado designada, erróneamente creo yo, en las bibliografías y en las pocas anotaciones que la incluyen (Leal y Rodríguez)— es de 1947.

Josephina Niggli tiene la distinción de haber publicado la que parece ser la única novela escrita por una mujer durante toda la primera mitad del siglo XX, *Step down, elder brother* (1947); esto a reserva de que haya otras obras que aún no se conozcan. Niggli publicó también un libro de cuentos, *Mexican village* (1945), y una obra de teatro, *Sunday costs five pesos* (1938). Un último escritor de este período que es necesario mencionar es Mario Suárez, quien escribe cuentos —la mayoría de los cuales se publicaron originalmente en la revista trimestral *Arizona Quarterly*— en los que explora las facetas más realistas y populares de la experiencia chicana. Entre los más notables se encuentran “Señor Garza”, “El hoyo”, “Maestría” y “Kid Zopilote”.

En la siguiente década encontramos publicada una novela de Fray Angélico Chávez, *La conquistadora. The autobiography of an ancient statue* (1954)²⁹ y otra que ya se ha mencionado justo al principio de este trabajo, *Pocho* (1959), de José Antonio Villarreal. Esta novela no tuvo impacto en el mundo literario norteamericano y de hecho pasó inadvertida hasta que fue “redescubierta” durante el auge del movimiento chicano y la misma editorial que la lanzara inicialmente al mercado, Doubleday and Company, hace una nueva impresión en 1970. Independientemente de la precipitada y falsa significación, ya discutida más arriba, que se le atribuye a esta obra en aquellos años, en su calidad de “primera” novela chicana, lo que sí hay que reconocer es que *Pocho* representa un puente importante

²⁹ Ya antes, en 1948, Chávez había publicado un estudio sobre la estatua que inspira esta nueva obra suya, *Our Lady of the conquest* (Santa Fe, NM: Historical Society of New Mexico, 1948).

que permite establecer y visualizar con mayor claridad la continuidad literaria que aquí hemos venido repasando. Esta novela, comenta Juan Rodríguez:

Como su mismo título lo indica, enfoca la experiencia México-americana que tiene que ver con la inmigración, la movilidad social ascendiente y la desintegración de la familia. Su significancia consiste en el hecho de establecer unas tendencias que todavía encontramos presentes en muchas novelas chicanas contemporáneas, como el tema de la Revolución Mexicana, la aproximación generacional a la historia de la familia, y la presentación del protagonista como héroe o antihéroe que debe pasar por algún tipo de iniciación³⁰.

Antes de cerrar el círculo que hemos venido trazando a lo largo de estos apuntes para volver nuevamente a la literatura asociada con el movimiento, o sea, la etapa que se inaugura en 1965 y que se continúa hasta este momento, quiero hacer una pausa para destacar la obra de John Rechy, un autor que por razones diversas y no siempre comprensibles suele ser excluido de las historias y las bibliografías de la literatura chicana³¹. El hecho es paradójico, ya que Rechy no solo es probablemente el mejor narrador chicano —y según mis cuentas el más prolífico (hasta la fecha ha publicado ocho novelas, una novela-documental, y su siguiente libro se encuentra en prensa ya en este momento)—, sino también el autor que ha tenido más éxito

³⁰ Rodríguez, *Notes on the evolution...*, cit., p. 72.

³¹ Entre las razones más obvias está el nombre mismo del autor, que no permite indentificarlo inmediatamente como chicano. Pero su exclusión quizás tenga algo que ver también con la franca homosexualidad del autor y con el hecho de que la mayoría de sus obras tratan este tema explícitamente. Aunque los críticos digan que Rechy no enfoca suficientemente la realidad chicana, creo que hay suficientes elementos en sus novelas que permiten identificar, por ejemplo, a sus personajes como chicanos. El mismo autor acepta que las imágenes y simbología que utiliza en sus narraciones están fuertemente influenciadas por el catolicismo mexicano.

comercial³². Su primera novela, *City of night* (1963), la cual lo lanza a la fama, se ha traducido virtualmente a todas las lenguas (la más reciente al griego) y, solo en inglés, se han hecho docenas de impresiones de ella. El hecho que hay que subrayar pues es que Rechy penetra en los círculos prestigiados de la literatura estadounidense ya en vísperas, pero todavía antes, de que estalle el movimiento chicano.

Como se hace evidente en el sondeo que hemos venido haciendo a lo largo de las páginas anteriores, ya desde el siglo XIX la literatura chicana se escribe tanto en inglés como en español. Todavía durante la primera y segunda décadas de este siglo la producción en español es significativa. Pero a partir de la década de 1930 parece ser que el inglés empieza a ganar cada vez más terreno. Luis Leal atribuye este hecho al deseo de asimilarse a la sociedad angloamericana que empiezan a manifestar las nuevas generaciones de escritores, especialmente a partir de y después de la segunda gran guerra:

En la época anterior [a los años 60], y sobre todo durante los años inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, prevalecía entre los México-americanos el deseo de integrarse a la cultura angloamericana. Es por eso que los mejores autores de esa época escriben en inglés y no en español. Las primeras novelas importantes son *Pocho* (1959) por José Antonio Villarreal, *City of night* (1963) por John Rechy, *Tattoo the wicked cross* (1967) por Floyd Salas y *Chicano* (1970) por Richard Vázquez, todas ellas publicadas por las grandes editoriales de Nueva York y por lo tanto escritas en inglés y para un público de mayorías³³.

Lo que estos comentarios no explican es el hecho de que para Rechy, por ejemplo, el problema de la “integración” realmente no

³² Los otros títulos que componen la obra publicada de Rechy además de *City of night*, son: *Numbers* (1967); *This day's death* (1969); *Rushes* (1971); *The vampires* (1971); *The fourth angel* (1972); *The sexual outlaw* (1977); *Bodies and souls* (1983); y *Marilyn's daughter* (1988).

³³ Leal, Luis. Periodización de la literatura chicana, cit., p. 49.

existe, y si existe es de otra índole y obedece a otra dinámica y no a de la discriminación “racial” y la consiguiente segregación. Asimismo, justo en la frase que sigue a las de la cita anterior, Leal mismo se ve forzado a reconocer que “[...] aun novelas de protesta como *The plum plum pickers* (1969) por Raymond Barrio están [escritas] en inglés”.

Sea ello como fuere, lo que sí ha percibido y expuesto con toda lucidez Leal es el hecho de que la nueva conciencia que trae consigo el movimiento chicano viene a alterar la dinámica de la producción literaria abriendo nuevas posibilidades para los autores chicanos. De suma importancia dentro de esa nueva dinámica es la creación en 1967 de la revista *El Grito* conjuntamente con la editorial Quinto Sol, en Berkeley, California. Aunque ya han desaparecido ambas, en aquel momento fueron instrumentos útiles para darle un nuevo impulso a la creatividad de los jóvenes escritores chicanos y también como vehículos para diseminar sus obras. La publicación de *El espejo / The mirror* (1969), la primera antología importante de literatura chicana, fue auspiciada por esta editorial, la cual un año después instituye también un concurso anual de literatura, el “Premio Quinto Sol”, con los mismos fines de fomentar la actividad de los nuevos valores.

La primera obra premiada, en 1970, fue la ya clásica novela de Tomás Rivera... *y no se lo tragó la tierra*, publicada al año siguiente por la misma Quinto Sol en edición bilingüe. Rodolfo Anaya ganó el segundo concurso con la no menos importante *Bless me, Ultima* (1972) y Rolando Hinojosa-Smith el tercero con *Estampas del Valle y otras obras* (1973). Al obtener el premio Casa de las Américas con su segunda novela, *Klail City y sus alrededores* (1976), este último viene a poner a la literatura chicana, ya definitivamente, en el panorama internacional de las letras. Para estas fechas el proyecto narrativo de Hinojosa, conocido como “The Klail City Death Trip Series”, abarca unas siete novelas y un poemario.

Uno de los impactos que tiene el movimiento de los sesenta en la creación literaria chicana consiste pues, evidentemente, en la

renovación de una tradición de escritura en español que había ido decayendo en las décadas anteriores. Además de Hinojosa y Rivera, otros narradores que publican en español son: Miguel Méndez, *Peregrinos de Aztlán* (1974), *Tata Casehua y otros cuentos* (1980), *Cuentos para niños traviesos* (1979) y *El sueño de Santa María de las Piedras* (1986); Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo* (1975), *La verdad sin voz* (1979), *Reto en el paraíso* (1983)³⁴; Aristeo Brito, *El diablo en Texas* (1976); Sergio Elizondo, *Rosa, la flauta* (1980), *Muerte en una estrella* (1984), *Suruma* (1990)³⁵.

Como ya hemos constatado, la producción narrativa en inglés es igualmente importante pero más abundante aún. Además de los autores ya mencionados de ese período de los sesenta, de la llamada “Generación Quinto Sol”, tenemos a otros importantes prosistas como Oscar Z. Acosta, *The autobiography of Brown Buffalo* (1972) y *The revolt of the Cockroach people* (1973); Ron Arias, *The road to Tamazunchale* (1975); Berta Ornelas, *Come down from the mound* (1975); Isabella Ríos (Diane López), *Victuum* (1976); Orlando Romero, *Nambé, year one* (1976); Nash Candelaria, *Memories of the Alhambra* (1976); *Not by the sword* (1982), *Inheritance of strangers* (1988); Lawrence González, *Jambeaux* (1979), *The last deal* (1981), *El vago* (1983); Gina Valdés, *There are no madmen here* (1981); Sheila Ortiz Taylor, *Faultline* (1982), *Spring forward, fall back* (1985), *Southbound* (1990); Sandra Cisneros, *The house on Mango Street* (1983); Arturo Islas, *The rain god* (1984), *Migrant souls* (1989); Margarita Cota Cárdenas, *Puppet* (1985); Cecile Pineda, *Face* (1985), *Frieze* (1986); Estela Portillo-Trambley, *Rain of scorpions and other stories* (1975), *Trini* (1986); Ana Castillo, *The Mixquiahuala letters* (1986), *Sapogonia* (1990); Denise Chávez, *The last of the menu girls* (1986), *Face*

³⁴ Además de que las dos primeras obras de Morales han sido posteriormente traducidas al inglés y publicadas en los Estados Unidos (originalmente fueron publicadas en México por Joaquín Mortiz), la más reciente de sus novelas, *The brick people* (1988), fue escrita directamente en inglés y así apareció publicada.

³⁵ Esta lista no pretende ni puede ser exhaustiva. Hay otros narradores que también escriben en español, como Roberto Medina, Ricardo Aguilar Melantzón, Jesús Rosales, Justo Alarcón, Arnold Vento, y muchos más cuyas obras no se mencionan aquí.

of an angel (1989); Alma Luz Villanueva, *The ultraviolet sky* (1988); Daniel Cano, *Pepe Ríos* (1990); y otra larga lista de nombres que aquí, desgraciadamente, quedarán sin ser mencionados.

Como ya habrá notado el lector atento, antes de 1983 la narrativa chicana es esencialmente dominada por los hombres. Sin embargo, en los últimos años la actividad de las escritoras ha alcanzado un auge nunca antes visto en todo lo que va de la historia literaria chicana. De hecho, de las veintitrés novelas chicanas escritas por mujeres durante los últimos ciento veinte años, solo dos se publican en el siglo XIX y una sola, como ya se ha señalado más arriba, durante toda la primera mitad del siglo XX. Esto significa, pues, que la inmensa mayoría de dichas obras aparece durante los últimos quince años. Debe notarse, si se quiere precisar aún más, que *quince* de ese total de veintitrés realmente han salido a la luz durante los últimos seis años. El síntoma, aunque tardío y en suma demorado, es profundamente saludable y es de esperar que continúe.

Es también notable que, sin excepción, que yo sepa, las novelistas chicanas han escrito todas en inglés. *Puppet*, de Margarita Cota Cárdenas, ofrece sin embargo unas características lingüísticas sumamente interesantes en tanto que allí la autora utiliza consistentemente un lenguaje “verdaderamente chicano” que se basa en una alternancia y fusión de códigos (inglés y español) que fluye, es natural y verosímil, y que recrea por tanto el habla popular de los chicanos —algo que ningún otro narrador, o narradora, había logrado captar adecuadamente antes.

En la poesía chicana, sin embargo, sobre todo en la que se da a partir de los años sesenta, esa alternancia y combinación de códigos lingüísticos ha sido más bien la regla general que una excepción³⁶. Entre los poetas más destacados que contribuyen a popularizar este tipo de expresión durante los primeros años del movimiento se en-

³⁶ Para una discusión detallada acerca de la utilización y el funcionamiento de esta técnica en la poesía chicana, véase mi artículo: *Converging languages in a world of conflict: code switching in contemporary Chicano poetry*. *Visible Language*, XXI, 1, pp. 130-52, invierno 1987.

cuentran Alurista (Alberto Urista Heredia), Juan Felipe Herrera, José Montoya, Raúl Salinas, Ricardo Sánchez, Abelardo Delgado, Bernice Zamora y otros. Casi todos ellos siguen escribiendo hasta el momento actual y en algunos casos, como el de J. F. Herrera, su temática, técnica y estilo han sufrido una transformación considerable. “Nuestro barrio”, uno de los primeros poemas de Alurista, ilustra bien la técnica a la que aquí nos hemos estado refiriendo:

nuestro barrio
en las tardes de paredes grabadas
los amores de pedro con virginia
en las tardes
barriendo
dust about
swept away in the wind of our breath
el suspiro de dios por nuestras calles
gravel side streets of solitude
the mobs from the tracks are coming
en la tarde
mientras don josé barre su acera
mientras dios respira vientos secos
en el barrio sopla la vejez de con
y la juventud de juan madura
en la tarde de polvo
el recuerdo de mi abuelo
de las flores en su tumba
dust
polvosas flores
blowing free to powdered cruces³⁷.

Hay también en las filas de las últimas promociones de poetas chicanos algunos que escriben predominantemente en inglés y que se encuentran menos identificados con la problemática social. A

³⁷ Alurista [Alberto Urista Heredia]. *Floricante en Aztlán*. Los Angeles: UCLA, Chicano Studies Research Center, 1971, p. 87.

esos los ha motejado Juan Rodríguez de “spick’n span poets” (“poetas pulcros”, valga la traducción libre), y los ejemplos más sobresalientes son Gary Soto y Alberto Ríos.

A la larga lista de nombres importantes en el panorama poético chicano se deben agregar como mínimo los de Luis Omar Salinas, Alma Villanueva, Raymundo “Tigre” Pérez, Lorna Dee Cervantes, Jimmy Santiago Baca, Lucha Corpi, Manazar Gamboa, Ángela de Hoyos, Tino Villanueva, Bárbara Brinson Curiel, Rubén Medina y muchos más. Asimismo, algunos de los autores antes citados en el contexto de la narrativa, como Ana Castillo, Miguel Méndez y Sandra Cisneros, también escriben poesía.

Lo que se ha venido pautando hasta aquí es un recuento de obras y autores que en conjunto presentan un panorama muy general, y por lo tanto incompleto, del desarrollo de la literatura chicana. Si bien es cierto que se han tocado algunas manifestaciones, como el corrido, que tienen que ver más que otras con la expresión popular y con la oralidad, lo que hemos seguido es más bien la ruta del desarrollo de los géneros tradicionales.

Sin embargo, al igual que ha ocurrido en otros campos, en el ámbito de la literatura chicana esa noción, la de los géneros, se ha venido poniendo en tela de juicio y de hecho ha entrado en crisis en los últimos años. Aunque algunos escritores como Juan Felipe Herrera ya venían postulando ese tipo de cuestionamiento a través de su praxis artística desde hace años —rebelándose contra las nociones tradicionales que imponen los pulcros apartados—, en ningún lado queda mejor expresada esta toma de posición que en las obras de dos importantes escritoras lesbianas: Cherrie Moraga, *Loving in the war years. Lo que nunca pasó por sus labios* (1983), y Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La frontera* (1987). Ambas autoras componen sus libros, deliberadamente, a partir de un hibridismo que integra el ensayo, la autobiografía, la poesía y otras formas dentro de una sola y singular expresión estático-política. Las fronteras internas y externas de la literatura chicana se siguen fracturando en forma acelerada. Como índice quizás de lo que algunos han dado

en llamar posmodernidad, la marginalidad parece haberse puesto de moda y con ello la literatura chicana, una más que otra, va adquiriendo cada vez mayor aceptación y difusión en los círculos que antes le estaban esencialmente vedados. Ahora se leen y se estudian obras chicanas tanto en Europa como en los Estados Unidos —creemos que, en algunos casos, más allá de las aulas universitarias y demás centros académicos—. Y no existe ningún temor de que una vez que la moda pase esta literatura caiga en desuso porque, como hemos visto en las páginas anteriores, su historia es larga y la continuidad de su producción ha prevalecido aun en los tiempos más precarios.

Bibliografía de base

- Acuña, Rodolfo. *Occupied America: the Chicano struggle for liberation*. San Francisco: Canfield Press, 1972.
- Alurista [Alberto Urista Heredia]. *Floricanto en Aztlán*. Los Angeles: UCLA, Chicano Studies Research Center, 1971.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Cisneros, Sandra. *The house on Mango Street*. Houston: Arte Público Press, 1983.
- Hinojosa-Smith, Rolando. *Klail City y sus alrededores*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- Leal, Luis. *Aztlán y México. Perfiles literarios e históricos*. Binghamton, NY: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1985.
- Rechy, John. *City of night*. Nueva York: The Grove Press, 1963.
- Rivera, Tomás. *...y no se lo tragó la tierra*. Berkeley: Editorial Quinto Sol, 1971.
- Ruiz de Burton, María Amparo. *The squatter and the don*. San Francisco: S. Carson, 1885.
- Saldívar, Ramón. *Chicano narrative*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- Sommers, Joseph e Ybarra-Frausto, Tomás (ed.). *Modern Chicano writers*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- Villarreal, José Antonio. *Pocho*. Nueva York: Doubleday, 1959.

VIII

EL DISCURSO DE LA MUJER HOY

CRIADAS, MALINCHES ¿ESCLAVAS?:
ALGUNAS MODALIDADES DE ESCRITURA EN LA
RECIENTE NARRATIVA MEXICANA

Margo Glantz

México. Catedrática en la Universidad Nacional Autónoma de México. Obras principales: *Onda y escritura* (1971); *Las genealogías* (1980); *Intervención y pretexto* (1980); *La lengua en la mano* (1983); *Síndrome de naufragios* (1984).

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary...
Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana... No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen [...].
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.
Otro modo de ser.

Rosario Castellanos,
“Meditación en el umbral”



¿Desmitificar o mitificar?

En el ensayo que lleva como título “Las Antígonas”, Georges Steiner¹ indaga acerca de la vigencia “eterna” de algunos mitos griegos, y, en especial, el de la Antígona de Sófocles. Por su parte (en el epígrafe), Castellanos se rebela y busca cancelar las referencias mitológicas: democratizar a la mujer y permitirle su entrada a la historia sin estridencias; anular actuaciones semejantes a las que Josefina Ludmer llamó, refiriéndose a Sor Juana Inés de la Cruz, las “tretas del débil”².

Pareciera sin embargo que aún tenemos que mitificar. No acudiré a las Antígonas, tampoco a Mesalina, Santa Teresa, o la Bovary, ni siquiera a Virginia Woolf. Revisaré de nuevo a la Malinche, mito surgido durante la conquista y de nuevo frecuentado con asiduidad³. Voy a ocuparme de algunos aspectos esenciales de esa tradición quizá aún poco examinados.

La Malinche

En la Historia de México ocupa un lugar primordial la figura de Malintzin, mejor conocida como la Malinche. De ella dice Octavio Paz:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada [...] la pasividad [de la Chingada] es aún más abyecta: no ofrece resistencia a la violencia,

¹ Steiner, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

² Ludmer, Josefina. Tretas del débil. In: González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (ed.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984.

³ Cf. muy especialmente Franco, Jean. *Plotting women. Gender and representation in México*. Londres: Verso, 1989; también, Baudot, Georges. Malintzin l'irrégulière. *Femmes des Amériques*, Actes du Colloque International. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986; Phillips, Raquel. Marina-Malinche: mask and shadows. In: Miller, Beth (ed.). *Women in Hispanic literature, icons and fallen idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.

es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior le lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina... Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche⁴.

Si uno estudia la figura de la Malinche, tal y como aparece en los textos de los cronistas, encuentra semejanzas y discrepancias con Paz. La Malinche no fue, de ningún modo, una mujer pasiva, como podríamos deducir de la descripción que acabo de citar. Es cierto que fue entregada a los conquistadores como parte de un tributo, junto con algunas gallinas, maíz, joyas, oro y otros objetos. Cuando se descubrió que conocía las lenguas maya y náhuatl, se convirtió en la principal “lengua” de Hernán Cortés: suplantó paulatinamente a Jerónimo de Aguilar, el español náufrago, prisionero de los indígenas, rescatado en Yucatán en 1519, y conocedor solo del maya. Los lenguas eran los intérpretes: Malinche no fue solo eso, fue “faraute y (su) secretaria” de Cortés, como dice, atinado, López de Gómara, y “gran principio para nuestra Conquista”, aclara Bernal, es decir, la aliada, la consejera, la amante; en suma, una especie de embajadora sin cartera, representada en varios de los códices como cuerpo interpuesto

⁴ Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 77-8.

entre Cortés y los indios; para completar el cuadro, recordemos que a Cortés los indígenas lo llamaban, por extensión, Malinche. Más aún, en la desventurada expedición de Cortés a las Hibueras, acompaña a Don Hernando, después de cumplida la Conquista de Tenochtitlán, como uno de los miembros más importantes de su séquito; es en ese viaje, precisamente, donde Cortés se desembaraza de ella y la entrega en matrimonio a uno de sus lugartenientes⁵. Podríamos sin embargo afirmar que el término malinchismo, popular en el periodismo de izquierda de la década de los cuarenta, durante la presidencia del Licenciado Alemán, hace su aparición después de la Revolución y se aplica a la burguesía desnacionalizada surgida en ese período: denota por lo tanto un signo de antipatriotismo. Paz no utiliza la palabra malinchismo, analiza a la Malinche como mito, la yuxtapone o más bien la funde con la Chingada, y la transforma en el concepto genérico —porque lo generaliza y por su género— de la traición en México, encarnado en una mujer histórica y a la vez mítica. En una reciente compilación de textos intitulada *México en la obra de Octavio Paz*, el poeta selecciona para su primer tomo, *El peregrino en su patria*, varios capítulos de *El laberinto de la soledad*, los cuales, fechados y por tanto dotados de historicidad, como se señala en el prólogo, mantienen sin embargo su vigencia según palabras textuales del autor:

Todo se comunica en este libro, las reflexiones sobre la familia y la figura del Padre se enlazan con naturalidad a los comentarios en torno a la demografía, la crítica del centralismo contemporáneo nos lleva a Tula y a Teotihuacán, el tradicionalismo guadalupano y el prestigio de la imagen de la Madre en la sensibilidad popular se iluminan cuando se piensa en las diosas precolombinas⁶.

⁵ Los cronistas principales de la conquista de México hablan de la Malinche. Menciono aquí a López de Gómara, Francisco. *Historia de la conquista de México*. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México: Editorial Pedro Robredo, 1943, 2 v.; y Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1977.

⁶ Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. t. 1: *El peregrino en su patria*.

Es significativo entonces que en estas páginas se siga leyendo que “Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su ‘rajada’, herida que jamás cicatriza”. De esa misma “fatalidad anatómica”, que configura una ontología, participa la Malinche, el paradigma de la mujer mexicana, en definitiva, la Chingada. La mujer es, como el campesino, un ser excéntrico, “al margen de la Historia universal”, “alejado del centro de la sociedad”, “encarna lo oculto, lo escondido”: “Mejor dicho, es el Enigma” (pp. 59-60). El primer límite de la Mujer, según este análisis, es su marginación, su anonimato, su excentricidad. Sí, pero ¿respecto a qué? Frente a la Historia universal: desde la conquista, América existe solo en su relación con Europa: se está al margen de la Historia si se está al margen de Europa, pues solo en ese continente y en el llamado Primer Mundo puede hablarse de historicidad⁷. “Estar en el centro” es estar en la conciencia europea. Algunos mexicanos lo están, los campesinos y las mexicanas, no.

La segunda marginación se relaciona con el pronombre de primera persona plural, usado a menudo por Paz en este mismo capítulo intitulado “Los hijos de la Malinche”:

Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros?⁸.

Ser *igual a nosotros* presupone de inmediato el complemento “los hombres”, y la fijación del otro límite: la mujer cae en la misma categoría de irracionalidad que los indios, llamados eufemísticamente por Paz “los campesinos”, los llamados “naturales” a partir del Descubrimiento o Invención de América, objetos de encomiendas

⁷ Cf. Elliot, J. H. *El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984; Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982; Bataillon, Marcel y Saint-Lu, André. *El padre Las Casas y la defensa de los indios*. Madrid: Ariel, 1976.

⁸ Paz, Octavio. *El laberinto...*, cit., pp. 59-60. Salvo aclaración, los subrayados son míos.

y repartimientos. Ser hijos de la Malinche supone una exclusión muy grave, no seguir el cauce de la Historia, guardar una situación periférica —la esclavitud *de jure* o *de facto*—, carecer de nombre o aceptar el de la Chingada que, concluye Paz... “No quiere decir nada. Es la Nada” (p. 74). Ser mexicano sería, si tomamos al pie de la letra las palabras ya canónicas de Paz, un desclasamiento definitivo, caer de bruces en el No Ser: la existencia se define por una esencia negativa que en el caso del mexicano es un camino hacia la Nada: la nacionalidad mexicana no solo implica una doble marginalidad, sino también la desaparición.

Malinche y sus hijas

Si, por tanto, todos somos los Hijos de la Malinche, hasta las mujeres, ¿como pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo? Llevar el nombre genérico de La Chingada como mujeres es mil veces peor, es carecer de rostro, o tener uno impuesto: para verse, hay que descubrir la verdadera imagen, cruzar el espejo, lavar la “mancha”. Rosario Castellanos sintetiza en un fragmento de poema esta idea:

No es posible vivir
con este rostro
que es el mío verdadero
y que aún no conozco⁹.

Si el hombre es un no ser, ¿que es entonces la mujer? ¿Como se enfrenta ella a esta esencia negativa?

En la década del cincuenta hacen su aparición en la literatura

⁹ Castellanos, Rosario. Revelación. In: —. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 179.

mexicana varios libros escritos por mujeres¹⁰: María Lombardo de Caso (*Muñecos*, 1953, *Una luz en la otra orilla*, 1959); Guadalupe Dueñas (*Las ratas y otros cuentos*, 1954, y *Tiene la noche un árbol*); Josefina Vicens (*El libro vacío*, 1958); Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*, 1959); Luisa Josefina Hernández (*El lugar donde crece la hierba*, 1959), Emma Dolujanoff (*Cuentos del desierto*, 1959), y, de especial interés para el tema de este texto, *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, en 1957. En esta novela convergen los dos personajes sin rostro de la Historia mexicana, los desterrados de la Historia universal: los indios y las mujeres¹¹ y, entre ellos, se inserta la Madre Malinche como un Demonio, en un lugar privilegiado, el de la infancia.

En la década siguiente empieza a multiplicarse el número de novelas y cuentos escritos por mujeres: Elena Garro, Julieta Campos, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, para solo citar a algunas; a partir de la década de los setenta, y con un aumento prodigioso en la de los ochenta, la producción femenina adquiere carta de ciudadanía en las letras mexicanas. No puedo, obviamente, seguir más que una sola línea de persecución, la anunciada, la de las escritoras que asumen el papel de Hijas de la Malinche.

¹⁰ Recordemos que *El laberinto de la soledad* se publicó por primera vez en 1949 como corolario de una serie de estudios sobre el mexicano, entre los que destacan el clásico ensayo *Perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, y, en el campo de la narrativa, *El luto humano*, de José Revueltas, cuyas propuestas fueron luego continuadas en el marco de la filosofía del existencialismo por el grupo Hiperión: Luis Villoro, Emilio Uranga, Leopoldo Zea, etc. A su vez, en una obra posterior de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* —década de los sesenta—, se conjuga el verbo *chingar*, como sostén y argamasa de lo narrativo, actuación y desenlace del personaje de la Malinche-Chingada, analizado por Paz.

¹¹ En la importante novela de folletín decimonónica, *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, los jornaleros indios y las criadas o herbolarias indias se llaman simplemente José y María. Asimismo, hoy en día, las vendedoras ambulantes indias que se han desplazado a la capital por los agudos problemas que alcanzan al campo mexicano se conocen aquí con el nombre genérico de las Marías. Cf. Arizpe, Lourdes. *Indígenas en la Ciudad de México. El caso de las Marías*. México: SepSetentas-Diana, 1980.

Los rostros de las hijas

El personaje mítico, el estereotipo interiorizado, definido y poetizado por Paz, aparece en esta narrativa femenina que analizaré: constituye, ficcionalizado y profundamente transformado, una materia genealógica. El característico sentimiento de traición, inseparable del malinchismo, surge en la infancia, época durante la cual las escritoras analizadas fueron educadas por sus nanas indígenas, transmisoras de una tradición que choca con la de las madres biológicas. Esta simbiosis ha sido apenas vislumbrada. La esbozo brevemente.

Rosario Castellanos: ¿indigenismo?

En su novela *Balún Canán*¹², la infancia constituye el revés de la trama: sus hilos se bordan en la primera y tercera partes del texto, narrado en primera persona por una niña de 7 años. Es durante la infancia que se inscribe la marca de la traición:

Este hecho, confiesa Rosario, trajo dificultades casi insuperables. Una niña de esos años es incapaz de observar muchas cosas y sobre todo es incapaz de expresarlas. Sin embargo, el mundo en que se mueve es lo suficientemente fantástico como para que en él funcionen. Ese mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa la acción de la novela (las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen en común varios rasgos que las aproximan). Así, en estas dos partes la niña y los indios se ceden la palabra y las diferencias de tono no son mayúsculas¹³.

¹² Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. La paginación corresponde a esa edición. La señalaré en el cuerpo del texto.

¹³ Carballo, Emmanuel. Rosario Castellanos. In: —. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, p. 419.

Y las diferencias de tono no son mayúsculas porque entre la niña y su nana india existe la complicidad de los que no son tratados con justicia (“La rabia me sofoca. Una vez más ha caído sobre mí el peso de la justicia”, p. 17). Advertirla es a la vez percibir que existe una ruptura social, “una llaga”, “que *nosotros* le habremos enconado” (p. 17), reiterada por Castellanos al dejar en la infancia perpetua a los indios y permitir que los niños criollos salgan de ella, al situarse luego en otra perspectiva para escribir la novela¹⁴. El *nosotros* de Castellanos es muy diferente al de Paz; en este *nosotros* va implícito un reconocimiento: la niña se incluye entre los otros, los patrones; advierte que la aparente normalidad de un mundo donde hay servidores y señores propicia una zona borrosa que exige una aclaración. El *nosotros* de la niña denota su perplejidad, la percepción de un espacio nebuloso conectado con el lenguaje y con la tradición. “Conversan entre ellas, en su curioso idioma, acezante como ciervo perseguido” (pp. 11-2). Los indios no saben español, se comunican con el patrón en dialecto maya, “con unas palabras que únicamente comprendieron mi padre y la nana” (pp. 31-2). El indio asesinado por sus compañeros (“Lo mataron porque era de la confianza de tu padre”, p. 32), la nana alcanzada por un maleficio que la marca (“Porque he sido crianza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti”, p. 16) y el desclasado blanco, el tío David, son sospechosos: no delimitan claramente su posición, son traidores, confunden, intensifican la zona intermedia, limítrofe; conectan jirones, retazos de una memoria secular que produce un espacio de tensión; el sentido queda oscilando: es la indefinición clásica de la infancia, agravada por el sexo de quien narra y por el cambio social, la reforma agraria que empieza a alcanzar a Chiapas a finales de

¹⁴ Le declara textualmente a Emmanuel Carballo: “Si me atengo a lo que he leído dentro de esa corriente [la novela indigenista] que por otra parte no me interesa, mis novelas y cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos principales reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esa simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, solo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable” (Carballo, op. cit., p. 422).

la década de los treinta, durante la presidencia del general Cárdenas. Lo histórico, “la tempestad” (como la definen los hacendados, herederos de los encomenderos), precipita la comprensión. Verifica un hecho, recuperado en tiempos de la escritura del libro “que la memoria (entre los chamulas) —y yo agregó, siguiendo la línea de Castellanos, y entre los niños— trabaja en forma diferente: es mucho menos constante y mucho más caprichosa. De ese modo pierden el sentido del propósito que persiguen”¹⁵. Probablemente, siglos de enajenación les impiden concentrarse, por ello han olvidado su propósito.

Resumo, en *Balún Canán* la niña aprende a hablar y a vivir gracias a su nana india; participa, desde afuera, de una tradición ajena, el saber antiguo maya, sus leyendas. El mundo de los padres es hostil, hierático: divide a los hijos según sus sexos y determina que el varón es superior a la mujer, siguiendo, como debe ser, la tradición colonial, firmemente enraizada, sobre todo en Chiapas que ha mantenido su estructura feudal hasta muy avanzado el siglo XX; los indios, por su parte, representan un elemento secreto y despreciable de la sociedad, pero sobre ellos recae el peso de la misma: ni siquiera tienen el derecho de hablar el castellano y cuando se les habla en ese idioma se utiliza una arcaica forma pronominal. La conciencia o, al principio, la intuición de la injusticia (su inferioridad en el seno de la familia por no ser hijo varón), la acerca a ellos. Los indios y los blancos están en sitios separados, remotos, altamente jerarquizados y a la vez en indisoluble ligazón: los niños, a cargo de las nanas indias, esas mujeres entrañables, en verdad maternales, mucho más que las madres verdaderas, criollas de la clase dominante, están insertas en otra tradición que solo es aceptada durante la infancia. La niña protagonista de la primera y tercera partes de la novela pierde a su nana, expulsada por la madre; un día cree reencontrarla por la calle: “Dejo caer los brazos desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré conocer a mi nana. Hace tiempo

¹⁵ Id., *ibíd.*, p. 419.

que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara” (p. 268). El fin de la pubertad cristaliza el sentimiento ambivalente y concientiza la idea de traición: el estar siempre en deuda con alguien y sobre todo no pertenecer nunca por entero a ninguna de las partes en contienda racial: no se puede ser indio solo porque una nana india nos haya criado (“—Quiero tomar café. — como tú. — como todos / — te vas a volver india (afirma la nana). / Su amenaza me sobrecoge”, p. 10). Y, viceversa, no se es totalmente de la clase dominante justamente porque uno fue criado por una nana india. Hay una añoranza: regresar al paraíso de la infancia, época en que la indiferenciación aún no se produce y la traición no se ha consumado todavía o, mejor, no se ha concientizado, no se ha hecho necesario tomar partido, decidir de qué lado se encuentra uno. Una de las soluciones para Rosario Castellanos fue escribir poesía y también novelas con tema indigenista; integrar la autobiografía a la ficción como un arma para desintegrar el mito de la traición.

Elena Garro: La semana de colores

Corren rumores de que Elena Garro había escrito varios de sus textos fundamentales en la década de los cincuenta¹⁶. De ser así, sería contemporánea exacta (en su quehacer narrativo) de Rosario Castellanos. La realidad es que sus relatos más conocidos, *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores*, fueron publicados en la década siguiente, en 1963 y 1964, respectivamente. Ambos textos se tocan,

¹⁶ “En 1953, estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento de cortisona, escribí *Los recuerdos del porvenir*, como un homenaje a Iguala, a mi infancia”; cf. Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, 1986, p. 504. Sobre Elena Garro y su relación con la Malinche, hay numerosos ensayos. Cf. Mora, Gabriela. A thematic exploration of works of Elena Garro. In: Miller, Ivette y Tatum, Charles M. (ed.). *Latin American women writers: yesterday and today* (Latin American Literary Review Press, 1977); Cypess, Sandra Messinger. From colonial constructs to feminist figures: re/visions by Mexican women dramatists. *Theatre Journal*, 41, 4, 1989; Cypess, Sandra Messinger. The figure of La Malinche in the texts of Elena Garro. Pennsylvania, 1990.

están estrechamente vinculados a una materia esponjosa y volátil de la que estaban hechas las visiones de las monjas de la Colonia y que, con un andamiaje adecuado, puede producir un efecto parecido al de los relatos fantásticos o “real maravillosos (mágicos)” que tan en boga se mantienen y sorprenden a los europeos por su riqueza imaginativa. Releer la literatura monacal explica y sobrepasa la imaginación de García Márquez y corrobora un dato puntual: el mundo femenino atesora un arsenal infinito de narraciones que a la menor provocación dispara los relatos: la mujer como Sharazad...

En Elena Garro se explica esta proliferación porque, como ella dice:

...es “una partícula revoltosa” y este tipo de seres producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo. En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casa, cuartel e iglesia en el enorme jardín en que paseábamos a burro o a pie...¹⁷

Y eso es justamente *Los recuerdos del porvenir*, la construcción de un escenario teatral donde se da rienda suelta a las fantasías de infancia cuya genealogía se delinea en los relatos compilados bajo el título de *La semana de colores*. Pueden percibirse netamente en ese libro¹⁸ varios ejes biográficos antagónicos: la infancia feliz es, cuando se recuerda, una infancia trágica, pero también el paraíso: o quizá la infancia empiece a ser trágica cuando se adquiere conciencia de la identidad, cuando el cuerpo infantil se separa de un todo (“todos éramos uno”) que liquida el mundo de la infancia, produce la desilusión, marca la herida. En la infancia *todo* es posible, hasta los contrastes más violentos, las diferencias más flagrantes, la his-

¹⁷ Carballo, *Protagonistas...*, cit., p. 496.

¹⁸ Garro, Elena. *La semana de colores*. México, 1987. La paginación corresponde a esta edición. Los subrayados, si los hay, son míos. Fabienne Bradu, en su libro *Señas particulares: escritora* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), niega implícitamente que los textos de *La semana...* tengan un trasfondo autobiográfico. Creo que basta con leer sus entrevistas para comprobar lo contrario; los libros, obviamente, lo corroboran.

toria y la leyenda, la imaginación y la realidad, los criados y los patrones; el paraíso se cancela justo durante la adolescencia y provoca el extrañamiento, el malestar, distorsionando lo que en la infancia era íntegro, total, primigenio, para dividirlo brutalmente. Y la diferenciación del propio cuerpo, la separación de los hermanos entre sí, la conciencia de las diferencias que hay entre patrones y criados (hasta la del color de la piel, el pelo, los ojos, la factura de los trajes, la estatura) coinciden con una crisis histórica: el triunfo de una de las fracciones en pugna durante la Revolución mexicana, y el estallido de la Guerra Cristera —de los campesinos católicos contra el gobierno— al final de la década de los veinte. Es esta una época vivida por Elena Garro con gran intensidad: percibe de repente las fisuras, la disparidad, el dramatismo de un mundo escindido; se asume el esquema de la traición, el mito de la Malinche conserva la función, no la figura. ¿Por qué esa transmutación? Hija de español y mexicana, su infancia transcurre en la provincia, en estrecho contacto con el mundo indígena: “Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían”. Una cultura diferente, con su propia estética, donde lo colorido determina las categorías y una sensualidad: uno es el mundo indígena y otro, el europeo, un mundo de cuerpos esbeltos pero desvaídos, sin poesía. De su íntima relación nace una conciencia culpógena de extrañeza, la sensación de estar del otro lado, el de los invasores españoles, y convertirse así en el revés del personaje mítico. Para descubrir el mecanismo de esa inversión es útil analizar un cuento de *La semana de colores*, “La culpa es de los tlaxcaltecas” (pp. 11-29). El texto se inicia en la cocina. ¿Y qué mejor sitio para la intimidad que este espacio donde se preparan los alimentos, se condimentan los rumores y se propician las confidencias? “La cocina”, dice Garro, “estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera”. Allí entra Laura, la patrona, buscando la complicidad con la cocinera; al hacerlo, se transforma, como por un golpe de magia, de nuevo en una niña protegida por su nana. El otro espacio de la casa es la

recámara; allí duerme la señora Laurita con el señor, su marido, y su limpieza corre por cuenta de Josefina, la recamarera. Un tercero es el comedor, donde conviven criados y padres e hijos, suegras y nueras. Cocina, comedor y recámara, pues, los espacios íntimos, los que carecen de historia. En su *Utopía e historia de México*, Georges Baudot explica que en el campo de sus múltiples maniobras Cortés efectúa una acción que “lo lleva a codearse y a relacionarse íntimamente con un mundo indígena que lo alimenta, lo aloja y que por mediación de las mujeres que pone a su servicio le desvela la intimidad de sus costumbres”¹⁹. Cortés lo sabía: es en la intimidad, sobre todo en la intimidad vivida con las mujeres, donde se descubre la verdadera naturaleza de una cultura. También lo sabe Elena Garro: es en la mesa y en la cama donde se inician todas las cosas. ¿No fue la Malinche una de las mujeres ofrecidas a Cortés como tributo para que les diesen a los españoles de comer y les sirviesen en todos los menesteres, incluyendo los de la reproducción?

En la intimidad de la cocina se confiesa la culpa, se verbaliza la traición. Laura ha abandonado a los suyos como los tlaxcaltecas abandonaron a su raza para aliarse con los españoles: peor aún, Laura ha obrado como la Malinche, es la Malinche, se ha hecho cuerpo con ella, pero una Malinche “que ha comprendido la magnitud de su traición”, el tamaño de su culpa, por eso “tuve miedo y quise huir”, agrega. Y ese tamaño lo cuantifica el hecho de que, siglos más tarde, sea una mujer de la clase dominante la que se concibe a sí misma como traidora, como Malinche: una Malinche rubia que, como la indígena, traiciona a los suyos, pero reforzando el revés de la misma trama porque al traicionar no aumenta las filas de los conquistadores, sino la de los conquistados, la de los vencidos: ha asumido su visión. La conciencia de culpabilidad está naturalmente ligada al sexo, pero a un sexo entrevisto en la infancia con fascinación y temor, con miedo: un sexo ligado a la muerte, un sexo violentado, un sexo culpable, el sexo de los otros, de los de pelo

¹⁹ Baudot, Georges. *Utopía e historia en México*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

oscuro y brillante. En este tramado inextricable que son los cuentos de Elena Garro se deslizan sin ruptura varios niveles de relato. En “La culpa...” hay un núcleo muy sencillo: puede leerse como la simple historia de una violación, una historia de nota roja: dos mujeres de la clase alta, blancas, suegra y nuera, van por una carretera, cerca del Lago de Cuitzeo. Una avería del coche obliga a la suegra, Margarita, a buscar a un mecánico. Laura se queda sola. Aparece “un siniestro individuo, de aspecto indígena”, como se lee en un anuncio de periódico inserto en el texto. La violación se cristaliza en un estereotipo: “¡Estos indios salvajes!... ¡no se puede dejar sola a una señora!...”. Pero la acusación, aunque se insinúa, nunca se materializa: el traje roto, las manchas de sangre, las quemaduras, son de inmediato, sin transición, el producto de un abrazo, del abrazo de un hombre que está herido.

La Laura del cuento de los tlaxcaltecas vive un amor maravilloso con su príncipe azteca, personaje que aparece y desaparece como en los cuentos de hadas o en las novelas de caballería: busca a su amada igual que en las novelas de amor, pero, como en un cantar de gesta, continúa la lucha en el campo de batalla, contra los tlaxcaltecas y los españoles, aunque sepa de antemano que no hay escapatoria. Al reincorporarse (en su sentido literal) al siglo XX, perpetúa ese perfil de infancia presente en la novela más conocida de Garro, *Los recuerdos del porvenir*, donde la joven Julia, prisionera en el castillo del ogro, es liberada por un príncipe montado en su caballo blanco. La infancia, con su fuerza, redime la mezquina realidad, la necesidad de ser adulto, y el tiempo infantil revivido sanciona la alianza con las mujeres de rostro moreno, trenzas negras y brillantes y configura una temporalidad absoluta en donde los juegos infantiles constituyen la única realidad.

Las niñas del cuento de “Antes de la guerra de Troya” (pp. 81-9) leen la historia de la Guerra de Troya: la situación se repite en “La culpa...”: “la señora” Laura lee *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; el mecanismo es el mismo, una lectura dispar a la irre realidad, la entrada a la leyenda, al

cuento de hadas, pero la leyenda y la Historia misma se transforman en la historia particular, cotidiana de la protagonista, quien en el curso de la lectura descubre que está casada con dos maridos, el verdadero, el indio de Cuitzeo —¿el violador?, ¿el príncipe azteca vencido?— y con Pablo, el marido que no habla “con palabras sino con letras”, el hombre de “la boca gruesa y la boca muerta”, el que carece de memoria y “no sabe más que las cosas de cada día”. En el primer cuento mencionado, la lectura precipita la conciencia de la individualidad del adolescente, su ruptura con el estado indiferenciado de la infancia. En el segundo cuento, la traición es la bigamia, pero también enamorarse del violador y para colmo de “un siniestro individuo, de aspecto indígena, [...] un indio asqueroso”, trasmutado en la textualidad, como por arte de magia, en un príncipe de cuento de hadas y al mismo tiempo en personaje de crónica de la conquista.

Elena Poniatowska: La espesura del reproche

En Elena Poniatowska el camino es recorrido de manera diferente, quizá de atrás para adelante. *Lilus Kikus* es un libro autobiográfico; luego vienen los libros de los otros, esos libros donde se pretende dar la voz a quienes no la tienen: *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1969), *Querido Diego te abraza Quiela* (1978), etc. En *La “Flor de lis”* (1988)²⁰ Elena usa su propia voz narrativa para dar cuenta de su autobiografía, ficcionalizándola. Podría decirse que la situación de Poniatowska fue similar a la de Castellanos y a la de Garro: su infancia transcurre en el seno de dos ámbitos divididos. Para empezar, su familia es aristócrata: “La señora duquesa está servida’. La señora duquesa es mi abuela, los demás son también duques, o los cuatro hijos: Vlademiro, Estanislao, Miguel, Casimiro, y sus cuatro esposas: la duquesa [...], etc.” (p. 13).

²⁰ Poniatowska, Elena. *La “Flor de lis”*. México: Era, 1988.

De origen francés, en parte norteamericano y polaco y, también, mexicano, en su casa el idioma español es una lengua extranjera: “Mamá avisó que iba a meternos a una escuela inglesa; el español ya lo pescaremos en la calle, es más importante el inglés. El español se aprende solo, ni para qué estudiarlo” (p. 33). Poniatowska lo aprende, como Rosario Castellanos los rudimentos del maya, con su nana. En la novela se narra el intrincado proceso que la hace elegir el español como su propia lengua de escritora, nunca el inglés o el francés, las lenguas de la madre. Y se entiende; el mismo sentimiento de culpa presente en Elena Garro y en Rosario Castellanos la inclina a abrazar “la causa” de los desvalidos, de quienes, como sus criadas, hablan el idioma inferior, el doméstico, y pertenecen a esa vasta capa social que conforma lo que ella llama “la espesura del reproche”. Su libro de cuentos *De noche vienes* (1979) incluye varios relatos, algunos claramente autobiográficos, por ejemplo “El limbo” y “El inventario”, donde se establece esa circularidad en la que los extremos se tocan: aristocracia y “bultos enrebozados”. Hay que agregar que la infancia mexicana de Poniatowska coincide con el período posrevolucionario, en que la revolución empieza a ser “traicionada” y se acuña lingüísticamente esa peculiaridad, el malinchismo.

A diferencia de las otras dos autoras, cuyas infancias transcurren en la provincia, la de Poniatowska es urbana. Hay una gran distancia entre vivir en una capital como México o una ciudad metropolitana como París. Las diversas nanas difieren profundamente entre sí. La primera, francesa, Nounou, campesina, es metódica y permisiva. La segunda es europea, quizá internacional, pertenece a esa raza que engendró a las Brontës. La tercera, ya en México, es Magda; con ella entran a la casa las leyendas, los servicios, la segunda lengua. Como Malinche, es la que interpreta la realidad, la transforma, le da sentido, la organiza:

Magda lava, chiquéame, plancha, hazme piojito, barre,
hazme bichitos, sacude, acompáñame un rato, trapea, ¿ver-

dad que yo soy tu consentida?, hace jugos de naranja, palomitas, jicanas con limón, nos despierta para ir a la escuela, nos pone nombres [...]. Cuenta con voz misteriosa y baja para que nadie oiga [...]: “Las que platican puras distancias es porque el pelo se les ha enredado a los sesos hasta que acaban teniendo adentro así como un zacate” (pp. 54-5).

Las correspondencias, la relación autobiográfica, los diarios fueron considerados —por su carácter extra o paraliterario— algunas de las posibilidades escriturarias de las mujeres, especies de subgéneros. La biografía funciona durante la Colonia como historia de santidad —hagiográfica²¹. No es fortuito que los textos que he venido trabajando revistan la forma de la autobiografía disfrazada y se inserten sin embargo en géneros canónicos, cuento o novela. Para meterse en la piel de la Malinche, a la manera del dios prehispánico (o de los guerreros nahuas), cubierto con la piel de un desollado, es necesario un viaje mujer adentro, y todo viaje interior pasa por la infancia; espacio vital en el que se engendra en México una polarización extrema en las familias de las clases media y alta: los niños dividen su lealtad entre sus madres biológicas y sus madres de crianza.

Para Poniatowska este dilema es esencial, y en su libro, la separación, mejor la escisión, es total, al grado que la imagen de la madre de crianza —la nana— es maciza, densa, aunque su propia corporeidad particular sea frágil (“es sabia, hace reír, se fija, nunca ha habido en nuestra casa presencia más benéfica”, p. 58). La madre biológica es huidiza, etérea, cinematográfica:

De pronto la miro y ya no está. Vuelvo a mirarla, la define su ausencia. Ha ido a unirse a algo que le da fuerza y no sé lo que es. No puedo seguirla, no entiendo hasta qué espacio in-

²¹ Cf. el sugerente libro de Jean Franco arriba mencionado; véase también Valdés, Adriana. El espacio literario de la mujer en la Colonia. In: Pizarro, Ana (coord.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina/Editora da Unicamp. v. 1: *A situação colonial*, 1993, pp. 467-85.

visible se ha dirigido, qué aire inefable la resguarda y la aísla;
desde luego ya no está en el mundo y por más que manoteo
no me ve, permanece siempre fuera mi alcance (p. 42).

Ha adquirido una consistencia de celuloide puro, una bidimensionalidad que la reduce a un peinado, que la estereotipa en un gesto, vemos flotar su pelo dentro de los estrictos cánones estéticos de artificialidad del cine de las *vamps*. Una imagen de celuloide, inventada por los “otros”, los de allá, para atajar el desarraigo de los de acá (“Éramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México, qué cuerquita tan frágil la nuestra, ¡cuántos vientos para mecate tan fino!”, p. 47). El recuerdo del soslayo permanente, de la importancia disminuida que juega el niño en la mentalidad del adulto, su mirada perpetua, su calidad de testigo (*voyeur*) en el espacio de la casa se agiganta. El puente se atraviesa mediante la escritura: el rostro reflejado, el de la Malinche, el de la Chingada, el lugar de encuentro de los estereotipos, ser mexicana —ahistórica— y mujer —la traidora.

La modernidad: ¿Malinche se desvanece?

Uno de los fenómenos más importantes en la literatura mexicana desde 1968 es la aparición de una vasta producción de literatura femenina. Muchos de los textos publicados por mujeres son genealógicos²². A los nombres consagrados se añaden muchos nuevos, que no menciono para evitar la enumeración, ociosa, si no se hace el intento por aquilatar la nueva producción, un ensayo por aclararla, integrarla en el lugar que le corresponde. Toda genealogía acusa con obviedad la preocupación por conocer el origen, es un intento de filiación individual. Descubrir diversas historias, definir

²² En este contexto, debo agregar un texto de mi autoría, *Las genealogías* (México: SEP, 1981. Lecturas mexicanas).

las diferencias individuales contrarresta el efecto de mitificación, absuelve la traición.

Bárbara Jacobs, hija de emigrantes libaneses, escribe *Las hojas muertas*²³, un libro en donde predomina la figura del padre. El niño es siempre un testigo privilegiado, en este caso oculto tras un simulado narrador colectivo que se desdobra en un “nosotros” de las mujeres y en un “nosotros” de los varones de la casa, característico de la infancia. Como es habitual en esa época, se contempla con curiosidad la actuación de los adultos y hasta meros viajes en coche adquieren una dimensión iniciática. Un padre mítico pero a la vez demasiado familiar “nos” acerca a un mundo heroico, el de la guerra de España, destruido por el exilio, la vejez, la separación, el derrumbe. Los vastos jardines y los encantamientos del pueblo mítico de Elena Garro contrastan con el hotel y la casa donde transcurre la infancia de los personajes de Bárbara Jacobs. Entre ellos o sus ellos-ellas narrativos no hay ningún intermediario, ninguna criada, ningún idioma idealizado. En su casa se habla el inglés, y el español es el segundo idioma. No hay grandes espacios y la atmósfera es urbana: su urbanidad es distinta a la de Poniatowska, ceñida esta a reglas estrictas de decoro, a jerarquías aristocráticas.

La familia vino del Norte, de Silvia Molina (1987), organiza una historia de amor y una trama policíaca, en un intento por descifrar un secreto familiar en el que se delinea a un abuelo héroe de la Revolución, hecho caduco, ya sin importancia histórica. *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1989), relata, entre recetas arcaicas de cocina, previas al horno de microondas y a la licua-

²³ Incorporo aquí las fichas bibliográficas de los libros que enumero y analizo brevemente, en el orden en que aparecen a partir del de Bárbara Jacobs:

Jacobs, Bárbara. *Las hojas muertas*. México: Era, 1987.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. México: Planeta, 1989.

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. México: Océano, 1986.

Fernández de Alba, Lucy. *La boca de la necesidad*. México: Océano, 1988.

Seligson, Esther. *La morada en el tiempo*. México: Joaquín Mortiz, 1981.

Boullosa, Carmen. *Mejor desaparece*. México: Océano, 1987.

—. *Antes*. México: Vuelta, 1988.

dora, el camino de perfección que emprende una niña tiranizada por su madre y rescatada por su cocinera para acceder al camino heroico de la sexualidad. Resurgen las criadas y la provincia, las viejas nanas, creadoras de espacios domésticos perfectos y leyendas de cuento de hadas, donde la madre biológica es solo la madrastra. En este libro de enorme éxito comercial intervienen varios modelos: el “realismo mágico” de García Márquez, el gigantismo de Botero y, como síntesis, la factura escrituraria de la más cotizada escritora latinoamericana, Isabel Allende, que, añadidos al cuento de hadas, ingrediente fundamental de esta cocina literaria y de muchas de sus antecesoras, ofrece una receta de gran popularidad.

No analizo, porque no entran en el contexto de esta trama, los libros *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta (1986), y *La boca de la necesidad*, de Lucy Fernández de Alba (1988). Tampoco *La morada en el tiempo* (1981), de Esther Seligson, que narra una historia personal, pero transmutada en el tiempo por una tradición milenaria, cósmica, bíblica, su preocupación esencial.

Menciono, para terminar, dos novelas cortas de Carmen Boullosa: *Mejor desaparece* y *Antes* (1987, 1988). Tal vez Boullosa representa una ruptura, tanto en el lenguaje como en la concepción de la novela. En las dos obras, el tema central es la muerte de la madre y, también, como en varios de los textos anteriores, la muerte de la niñez, la llegada de esa decrepitud llamada pubertad. Se exploran las zonas devastadas de la infancia, donde cualquier experiencia se produce al margen del idioma lógico y la coexistencia de mundos imposibles de reproducir. En esta experiencia la concatenación lógica de las palabras es inoperante: funcionan mejor las palabras-excrecencia, las palabras circunstanciales. En la casa, “eso”, quizá la muerte de la madre, se vuelve un objeto viscoso, viciado, esencial. *Antes*, más coherente como texto, persigue visiones extrañas, recorre ámbitos imprecisos, delimita espacios prohibidos y produce actos violentos, inexplicables; por ellos se desliza una ligera sombra, la de Amparo Dávila, quien publicó sus libros de cuentos a finales de la década de los cincuenta. Pareciera como si en Boullosa,

preocupada por encontrar una forma de enunciar esas presencias inexplicables, no verbales, que pugnan por encontrar su expresión, el problema de sus antecesoras desapareciera. La lengua, adquirida a trasmano en Castellanos, Garro, Poniatowska, debe ahora aniquilarse, desaparecer, para codificar un lenguaje otro, apenas balbuceado, pero también entrevisto como una traición. En cierto modo, Malinche desaparece, pero es solo una ficción: las que empiezan a desaparecer son las criadas, esas intermediarias de la infancia, de otra historicidad que se nos antoja mítica, la de Garro, Castellanos y Poniatowska, mucho más arraigada en un México aún rural, distinto del de Jacobs y del de Boullosa, pues no en balde han pasado varias décadas. La proliferación de la literatura femenina responde a una proliferación de nuevas formas, de cambios radicales en el país. Las infancias han cambiado: las narradoras que tratan de recrearla están enfrentadas a lo desverbal, a lo ingobernable, a lo que se desdibuja y trata de configurar otro diseño, cuya lectura sería bueno descifrar.

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel. Rosario Castellanos. In: —. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- Castellanos, Rosario. *El mar y sus pescaditos*. México: SepSetentas-Diana, 1975.
- . *Mujer que sabe latín...* México: SepSetentas-Diana, 1979.
- Franco, Jean. *Plotting women. Gender and representation in México*. Londres: Verso, 1989.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Miller, Beth (ed.). *Women in Hispanic literature, icons and fallen idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Ocampo, Aurora. *Cuentistas mexicanas. Siglo XX*. México: UNAM, 1976.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. México: UNAM, 1986. 2 v.
- Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.

IX

EL TEATRO

TEATRO LATINOAMERICANO: DESDE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS HASTA HOY

Oswaldo Pellettieri

Argentina. Profesor en la Universidad de Buenos Aires, falleció en 2011. Obras principales: edición de la *Obra dramática de Armando Discépolo* y estudio preliminar al *Teatro de Roberto Cossa*. Destacan su Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires y en las provincias.



Alcances

Existe un prejuicio generalizado respecto al desarrollo de la literatura dramática en Latinoamérica, que puede constatarse hojeando las distintas historias del género: se tiende a buscar *fuentes*, exteriores al propio texto, para explicar las formas que adopta el autor para contar su historia. Desde estos planteos, un autor sucede a otro gracias a su talento o influido por determinado autor estadounidense o europeo. Así, el teatro latinoamericano queda entrampado entre una serie de influencias y alguna descollante figura genial.

En cambio, este trabajo postula la dramática latinoamericana como parte de un *sistema teatral* o —como se denomina tradicionalmente— una tradición teatral, que cuenta con sus modelos y planteos propios y que, a partir de diversos intentos rupturistas y cambios históricos, va transformándose. Sus convenciones y su verosimilitud tienen su propia legalidad, moduladas por sus relaciones con una comunidad de receptores. Su evolución se entiende por las transformaciones de las formas estéticas —la historia interna—

y por sus contactos con la serie social, especialmente su apertura a nuevos públicos —la historia externa.

Nuestro método de trabajo está basado en el estudio de la producción, circulación y recepción de textos en Latinoamérica, partiendo de la concepción del teórico ruso J. Tinianov¹, quien señala tres etapas en la evolución literaria: primero, la automatización del viejo principio constructivo se confronta con un nuevo principio contrapuesto; en un segundo momento, el nuevo principio constructivo busca aplicaciones más amplias, se extiende a un grupo grande de fenómenos; el tercer momento marca la automatización del principio constructivo y la aparición de uno nuevo. En cuanto al análisis de los textos dramáticos, consideramos los siguientes niveles: acción o estructura profunda, intriga o estructura superficial, aspecto verbal —modo, tiempo y punto de vista— y el aspecto semántico —cómo y qué significa la obra—. También consideramos las relaciones de la obra con el sistema literario y de este con la serie social².

¹ Tinianov, J. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo, 1968. Véase también: Fowler, Alastair. The life and death of literary forms. *New Literary History*, II, N° 2, invierno 1971. Fowler, a partir de la noción de género y cambio genérico, establece la evolución y la transformación de un género en tres fases: en la primera se constituye el género; en la segunda se desarrolla una versión secundaria de aquel; y en la tercera, ese tipo secundario se emplea en una forma completamente novedosa, operando una reversión total de la forma primaria. Quien sistematiza esta conceptualización en el terreno del teatro es Fernando de Toro en “Reflexiones para la historia literaria y del teatro latinoamericano” (*Gestos*, 1, abr. 1986). Este último autor agrega el nivel contextual al nivel formal, explicando los cambios del sistema a partir de los contactos con la serie social, la situación cultural general, la situación política y el lugar que ocupa el artista en una sociedad de clases. Asimismo, véase: Jauss, Hans-Robert. Literary history as challenge to literary theory. *New Literary History*, II, 1970, quien denomina “epoch-making moments” a la concreción de modelos textuales que instauran un nuevo género.

² Para Juan Villegas, en *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1982), la acción dramática es una abstracción y no un hecho concreto, “es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva”. Cf. con Gouhier, H. *La obra teatral*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962. Por su parte, Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1983), concibe acertadamente a la acción como “un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra” y advierte que el modelo actancial (Greimas, Barthes, Todorov), reconstituido en las distintas secuencias de la obra, posibilita apreciar cómo se genera la acción y cambia la relación sujeto-objeto/ayudante-oponente. Dice: “La intriga en oposición a la acción es la sucesión detallada de los surgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de los conflictos y de los obstáculos y de los medios en marcha para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática y no los movimientos de fondo de la acción interior” (p. 277).

La correspondencia entre nuestro sistema teatral y los sistemas denominados “centrales” (los europeos y el estadounidense) se puede entender en el enlace que Eva Golluscio de Montoya denomina “estímulo externo”³. Este estímulo (que, por ejemplo, está encarnado en lo que significa el *grottesco* italiano para el grotesco criollo, el teatro del absurdo para la neovanguardia de los sesenta, el realismo de Miller o Williams para el realismo reflexivo) es una de las fuerzas que impulsan la modernización de nuestro sistema teatral, junto con las repercusiones que las transformaciones de la sociedad también ejercen sobre él.

Incluimos a nuestro sistema teatral en la observación que sobre la literatura latinoamericana realizó Ana Pizarro:

Aquello que llamamos literatura latinoamericana constituye en realidad un conjunto formado por lo menos por dos o tres sistemas literarios diferentes, según las regiones, que provienen de sistemas culturales en general bastante diferenciados⁴.

En Latinoamérica coexisten tres subsistemas teatrales, desde el comienzo de la actividad hasta hoy: el culto, el popular y el indígena. Sobre los dos últimos subsistemas, muy poco se sabe de su desarrollo en el siglo XX. Por lo tanto, nos limitaremos a abordar el subsistema culto y sus procesos de modernización, aportando en lo posible algunos elementos sobre el teatro popular y el indígena⁵.

³ Eva Golluscio de Montoya ha tratado con propiedad este tema en “Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo” (*Boletín del Instituto de Teatro*, 4, pp. 119-40, 1984).

⁴ Pizarro, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985, p. 19.

⁵ Sobre la necesidad de profundizar el estudio acerca del teatro indígena y el popular acordamos con el *Informe final* de la Primera Reunión de Expertos del Proyecto de Historia de la Literatura Latinoamericana, coordinado por Ana Pizarro, publicado en *Neohelicon*, XI 2, Académiai Kiadó, John Benjamins B. V., 1984, p. 263. Cabe destacar las propuestas de periodización de Fernando de Toro en “Historia y semiótica del teatro” (In: —. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987, pp. 181-214) y de Juan Villegas, “Modelo de periodización para la historia del teatro” (In: —. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988, pp. 179-205).

Los antecedentes

¿Qué producción teatral existía en América Latina al entrar en la década de los veinte? Realizando un corte sincrónico a mediados de esa década de cambios, observamos que en las grandes ciudades (Buenos Aires, México, Santiago de Chile, La Habana, etc.)⁶ el teatro culto aparece consolidado, hegemónico, cuenta con un complejo y completo circuito constituido por salas, autores, actores, público y crítica. Se trata del teatro realista-costumbrista (que incluye la producción melodramática). Su origen es finisecular y podemos decir que perdura hasta la actualidad, convertido en un discurso desplazado, remanente, dejado de leer como hecho estético por los sectores hegemónicos de la cultura. Su surgimiento coincide con la formación de las burguesías, la aparición de nuevas fuerzas sociales (originadas en la inmigración, por ejemplo) y el advenimiento de un campo intelectual relativamente autónomo del poder en las ciudades mencionadas, que implica el surgimiento de instituciones mediadoras. Este proceso se combina con el estímulo del naturalismo europeo sobre el realismo de fin de siglo, que logra revitalizarlo y refuncionalizarlo.

Entre los pioneros del sistema se destaca Florencio Sánchez, dramaturgo uruguayo en quien hay que considerar su enorme productividad en el Río de la Plata y su gran proyección en el resto del continente. La influencia de Sánchez es advertible todavía a fines de la década de los cuarenta en piezas como *El puente*, de Carlos Gorostiza, y en su momento marcó también al teatro popular en autores como el argentino Armando Discépolo⁷, notable por su producción dentro del sainete y el grotesco. El teatro popular se desarrolla en forma similar en México, Cuba y Chile.

⁶ Lo que Antonio Candido denomina *coalescencias*, “situaciones paralelas de los procesos literarios en América Latina que encuentran muchas veces desde una perspectiva histórica momentos de aglutinamiento que constituyen núcleos especialmente estimulantes del quehacer creativo de la literatura”. Apud Pizarro, op. cit., p. 64.

⁷ Ver nuestra edición de la *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987-1989. 2 v.

En la obra de Sánchez que se constituyó en modelo canónico de este teatro, *Barranca abajo* (1905), dos principios constructivos luchan por obtener su primacía: el del realismo finisecular (lo sentimental) y el del naturalismo europeo (el artificio del encuentro personal). En el nivel de la acción o estructura profunda, el sujeto actúa con el fin de recuperar su honra social. La sociedad lo destina a cumplir esa misión, pero es a la vez su más brutal oponente. Durante el desarrollo y el desenlace de la acción se asiste a los sucesivos desempeños del sujeto, que terminan inevitablemente en fracasos. En el plano de la intriga o la estructura superficial se destaca la invención de un “personaje fracasado”, que busca cambiar su realidad y la de su entorno, pero no tiene ni las fuerzas ni la posibilidad de hacerlo al estar enfrentado a la sociedad, que finalmente lo destruye. La obra trabaja con la lengua popular, con sus variantes e indefiniciones. Fue interpretada en aquel momento por actores que superaban la técnica finisecular con novedosos elementos de la práctica actoral europea. Especialmente en el Río de la Plata, donde el modelo era Pablo Podestá, los intérpretes ya podían realizar apropiadamente papeles actorales diversos.

La modernización de principios de siglo fue posible, en gran medida, porque en las grandes ciudades estaba apareciendo un público nuevo, el de la naciente clase media, que demandaba una representación especular de su vida, realista o idealizada, y la hallaba en la comedia de costumbres. También había surgido una crítica, que desde una perspectiva liberal positivista pretendía instaurar el género teatral como práctica social.

El drama de ideas que a principios de siglo apuntaba a poner de manifiesto las fallas del sistema político-social se había convertido en la década de los veinte en un teatro comercial consolidado, tendiendo a automatizarse. Completando el panorama, aparece un teatro meramente epigonal y surgen nuevas tendencias que, apelando a nuevas formas europeas, defenestran al teatro comercial.

Los años veinte: la modernización como ruptura

Contra el teatro realista costumbrista se alza la modernización de mediados de la década de los veinte. Hablamos de modernización y no de ruptura vanguardista, ya que los textos iniciales de autores como Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Francisco Defilippis Novoa, en Argentina; Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli, en México; Emilio Belaval, en Puerto Rico; Armando Mook, en Chile; Luis Osorio, en Colombia, entre otros, no cuestionan ni pretenden destruir la institución teatral⁸, sino todo lo contrario. Asumían el modelo europeo y estadounidense como absoluto, postulando la instauración de un teatro culto en países donde consideraban que la dramaturgia todavía no estaba consolidada. Sus obras se vinculaban a autores teatrales como Pirandello, Strindberg, Lenormand, O'Neill, los expresionistas, y también a los pensadores de la desintegración del positivismo europeo, como Henri Bergson —la intuición como única posibilidad de conocimiento y la idea de duración de los momentos vividos—, Friedrich Nietzsche —su vitalismo y nihilismo— y Sigmund Freud —sobre la base de sus teorías acerca del psicoanálisis, los sueños y los actos fallidos se desarrolló el denominado teatro del inconsciente.

Por otro lado, el movimiento de teatro experimental⁹, independiente del sistema comercial, se instaló en las universidades en algunos casos, y en otros, como el argentino, se mantuvo distante de las instituciones oficiales. En 1928, aparece en México el Teatro Experimental Ulises, creado por Villaurrutia, Novoa y Gorostiza; y en 1930, el Teatro del Pueblo, en Argentina, fundado por Leonidas Barleta. Estos teatros al margen del circuito comercial no tardaron en extenderse por toda Latinoamérica: en Chile, surge el Teatro

⁸ Lo que es esencial en la definición de vanguardia que postula Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

⁹ Grinor Rojo, en *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), denomina a este teatro como “de imaginación”. Frank Dauster ha llamado “experimentales” a sus autores en su *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX* (México: De Andrea, 1973, p. 21). José Juan Arrom los llama “vanguardistas” en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963, p. 19).

Experimental en la Universidad Católica (1941), y en Uruguay, el Teatro del Pueblo (1937). Estos nuevos grupos se estructuran a partir de la noción de *movimiento*, la abolición del concepto de escuela y el activismo de sus miembros organizados como “grupo”, a partir de comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc. Se definían como antagonistas de la tradición teatral anterior, del teatro comercial, sus lugares comunes y sus modos de funcionamiento (la primera figura, el empresario, el pago por actuación). Su mística y militancia los llevaba en muchos casos a una actitud nihilista, de rechazo a la tradición anterior. A partir de la puesta en escena de autores extranjeros desconocidos —clásicos o modernos—, y más adelante, en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, incorporando técnicas de actuación innovadoras, intentaban configurar un nuevo sistema teatral. También entronizaban la figura del director de escena como orientador estético e ideológico del grupo y al escenógrafo como uno de sus principales colaboradores.

Del modelo propuesto podemos desprender una concepción “agonista” del teatro, una suerte de búsqueda inconsciente de la autodestrucción o el sacrificio personal en pos del éxito futuro del movimiento¹⁰. También se desprende una idea didáctica del teatro: avanzar en la educación del pueblo, orientar para el mejoramiento individual y social de los espectadores a través del nuevo sistema teatral y de la publicación de revistas de los grupos, exposiciones de artistas plásticos, conferencias y estrenos de autores literarios locales¹¹.

¹⁰ Véase Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

¹¹ Además de los testimonios del propio Barleta, recogidos en *Viejo y nuevo teatro* (Buenos Aires: Futuro, 1960), y de los historiadores del teatro independiente porteño (por ejemplo: Marial, José. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe, 1955), son muy clarificadoras las recientes declaraciones de la directora Mané Bernardo, integrante en ese período del Teatro de la Cortina, un núcleo experimental aparecido luego del Teatro del Pueblo. Dice ella: “Trabajé durante diez años en el Teatro de la Cortina, tiempo en el que representamos unas 250 obras. Las piezas no eran de autores argentinos porque lo que intentábamos por esa época era darle jerarquía al repertorio, al director, al escenógrafo. El repertorio nacional en la escena profesional era muy pobre, solo se escribían sainetes; el que dirigía la compañía en el mejor de los casos era la primera figura, el capocómico, o no había dirección; los decorados eran telones pintados, que se alquilaban. Del otro lado estaban los artistas como Saulo Benavente [...] que querían aportar sus ideas renovadoras” (*Teatro*, IV, 13, p. 59, jul. 1983).

Obras como *María la tonta* (1927), de Francisco Defilippis Novoa; *En tu vida estoy yo* (1934), de Samuel Eichelbaum; *Trescientos millones* (1932) y *Saverio el cruel* (1936), de Roberto Arlt; *El ausente* (1937), de Xavier Villaurrutia, plantean su inclusión dentro del sistema teatral en contacto con el mundo, pero sin que al aporte de este estímulo externo se mezcle el sustrato finisecular. Así, los modelos europeos y estadounidense funcionan como productores directos de convenciones. Un ejemplo aclarará lo que queremos decir: Roberto Arlt, explorando la veta semántica que descubriera Pirandello, trabaja en complementariedad con él. Y es evidente que el autor vincula su obra más con el teatro europeo que con el anterior teatro argentino. Esta pretensión es imposible, ya que las transgresiones de estos autores operan sobre los géneros finiseculares, fundamentalmente sobre la tesis realista, el artificio del encuentro personal y el melodrama. Pero su poética consciente, su utopía, era otra: descreer de la tradición latinoamericana.

El modelo teatral impulsado por la modernización de los años veinte se caracteriza, a nivel de la estructura profunda, por la presencia de secuencias breves, por su construcción fragmentaria. En las obras ya citadas, el objeto de deseo ha dejado de ser algo concreto —la honra social, el dinero o el amor— para convertirse en una “abstracción simbólica”. En *María la tonta*, es el amor a la humanidad; en *Saverio el cruel* y *Trescientos millones*, el fracaso de la concreción de un sueño; en *El ausente*, la negación del mundo exterior.

Estas características se reflejan también en el nivel de la intriga: se producen pequeñas alteraciones sobre el modelo aristotélico de principio-medio-fin. La historia está aparentemente desarticulada y se presenta en cuadros breves a partir del procedimiento de la elipsis. Se limita mucho la prehistoria, el texto segundo aparece dramatizado y literaturizado y la causalidad ha dejado de ser explícita en la mayor parte de los casos. El sistema de personajes incluye la oposición de dos tipos de actores: sufrientes/farsantes, personajes simbólicos/personajes tipo, personajes realistas/personajes fantásticos, que se alternan en el centro y la periferia de la acción. Especial-

mente en el texto de Eichelbaum se incluye el efecto de simultaneidad, que consiste en un corte en la cadena sintagmática. Se trata de teatralizar el *tiempo* subjetivo (Bergson). Así, los tradicionales apartes funcionan como monólogos interiores, concretando una diversidad de puntos de vista que dejan ver el estado anímico de los personajes. En general, se limita la acción exterior. Las obras de Defilippis Novoa y de Arlt se estructuran alrededor de un personaje que no actúa o —si lo hace— tiene poco efecto en el desarrollo de los hechos de la intriga.

El drama se ha vuelto subjetivo, confesional. Es la semántica del expresionismo subjetivo: “la dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido”¹².

Esta experiencia del sistema teatral, la modernización como ruptura a partir de las corrientes novedosas europeas y estadounidenses, coincide con la afirmación de las principales ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Santiago de Chile, México) como grandes urbes y centros de tensión entre modernidad europea y diferencia latinoamericana, aceleración y angustia, criollismo y vanguardia, dando lugar a una *cultura de mezcla*¹³. Estas ciudades también eran el lugar donde se consolidaba el campo intelectual, y un público, proveniente de la clase media, que ya tenía acceso al poder a través de la elección de sus representantes, contaba con su biblioteca y desarrollaba sus gustos culturales en contacto con el mundo.

Transición a medio camino: incorporar la tradición

Si la primera fase de la modernización planteada en los años veinte puede interpretarse como una entrada al mundo, la segunda

¹² Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1982, p. 163.

¹³ Cf. Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, pp. 13-94.

representa el redescubrimiento de la peculiaridad latinoamericana dentro de ese mundo.

Esta segunda fase se inicia con textos como *El gesticulador* (1937), del mexicano Rodolfo Usigli, *Chinfonía burguesa* (1939), de los nicaragüenses José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, y se concreta en *El puente* (1949), del argentino Carlos Gorostiza, y en *Susana y los jóvenes* (1954), del mexicano Jorge Ibargüengoitia, entre otros.

En *El gesticulador*, la mostración de la impostura de la palabra política desemboca en una sátira a los mitos latinoamericanos, concretadas a través del retorno al realismo finisecular, al costumbrismo, al melodrama, aunque mediatizado por las funciones propias de la modernización: el teatro dentro del teatro y la imposibilidad de resolver el problema de la verdad. *El puente*, texto que une el teatro argentino finisecular con el emergente teatro independiente, se plantea como “puente” entre las dos clases sociales enfrentadas en la Argentina de los cuarenta: la clase media y la clase obrera¹⁴. Retoma temáticas y personajes populares a partir de la problemática de la responsabilidad social. Su realismo, si bien se ciñe a los códigos finiseculares, no desdena el aporte innovador que proponían autores como Arthur Miller y Tennessee Williams, que cobraría mayor peso en el teatro latinoamericano de la década siguiente.

Tanto *El gesticulador* como *El puente*, si bien insisten en un enconado rechazo hacia lo comercial y recogen elementos de la nueva estética, cambian de actitud con relación a la tradición: pretenden contextualizarse, incluirse en lo latinoamericano, indagar en la estética realista e incluso captar un público popular.

En *El puente* aparece un sujeto colectivo, la gente de la calle, que busca el reconocimiento y el ascenso social (retomando la temática iniciada con los textos de Florencio Sánchez). A nivel de la intriga hay una serie de procedimientos que también responden a las convenciones del realismo finisecular: causalidad explícita, intriga

¹⁴ Cf. nuestro artículo “*El puente*, de Carlos Gorostiza: importancia e influencia posterior”, en *La Torre de Papel*, v. 1, N° 2 y 3, nov. 1981 y mar. 1982.

concretada a partir del modelo aristotélico, presencia de personajes referenciales y del “personaje embrague”—el Padre—, voz del autor que modula y juzga la acción, sistema de personajes dividido en actores positivos y negativos (los de la calle y los de la casa), extraescena y escena ilusionista, etc. Pero hay una novedad importante: el principio del texto ha pasado a ser el encuentro personal, quedando el artificio melodramático en un lugar secundario.

En cuanto al discurso teatral, en *El puente* se enfrentan dos “formaciones discursivas”¹⁵ en los parlamentos de los personajes antagónicos. Aparecen diálogos adaptados a las formas de la lengua “de la calle”, mientras “los de la casa” creen ser el origen mismo del discurso.

A medida que avanza la década de los cincuenta, los cambios estéticos se hacen más densos y se produce la madurez del teatro independiente en Argentina, Uruguay, Cuba y Chile. Dos antecedentes de la posterior superación de la estética realista se originan, por un lado, en la reescritura de los códigos del teatro popular desde el sistema culto y, por el otro, en la circulación y reelaboración del teatro de Bertolt Brecht, adaptado a la circunstancia americana¹⁶.

En la primera tendencia se puede inscribir *O auto da compadecida* (1957), del brasileño Ariano Suassuna, *Un hogar sólido* (1957), *Andarse por las ramas* (1958) y *Una señora en su balcón* (1960), de la mexicana Elena Garro. Esta última produce dentro del Teatro Universitario mexicano, en el grupo Poesía en Voz Alta, integrado también por Octavio Paz y Juan José Arreola. Su teatro breve trabaja, todavía, con residuos del realismo finisecular, a partir de lo que en ese momento se visualizaba como las limitaciones de ese sistema. Concreta una suerte de “teatro fantástico”, construido a partir de la ambigüedad lograda por medio de un peculiar manejo del tiempo

¹⁵ Concepto introducido por D. Maingueneau en *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (París: Hachette, 1976). Un enunciado tiene sentido para un sujeto en la medida en que éste advierte que pertenece a determinada formación discursiva, pero del mismo modo rechaza esta idea para “sustituirla por la ilusión de que él mismo es el origen del sentido”.

¹⁶ Para el estudio del sistema brechtiano en América Latina nos atenemos al notable libro de Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Galerna, 1987).

teatral basado en la simultaneidad y de la transgresión del espacio realista, invadido por el mundo imaginario de los personajes. Estos se destacan por su actitud espontánea, “su capacidad de creación y de juego y la facilidad con que superan la trivialidad de las cosas cotidianas delegándoles poderes mágicos y un sinfín de sentidos entrelazados”¹⁷. Practican ya una de las formas peculiares del absurdo, el “nonsense”¹⁸, enunciación del disparate destinada a poner de manifiesto las limitaciones del sentido común. Estos personajes expresan con humor una abierta crítica hacia la sociedad burguesa.

Desde distintas posiciones estéticas e ideológicas se polemizaba con el realismo finisecular: por un lado, el existencialismo, presente en obras como *Caín adolescente* (1955), del venezolano Román Chalbaud; por otro, las relaciones con el modelo brechtiano, presente en *Historias para ser contadas* (1957), del argentino Osvaldo Dragún; también el expresionismo de *Los soles truncos* (1958), del puertorriqueño René Marqués; y la apelación al intertexto popular de *En la diestra de Dios Padre* (1960), del colombiano Enrique Buenaventura. Todos estos textos cuestionaban un orden social que consideraban injusto y reaccionario, al tiempo que trataban de superar el costumbrismo y el efecto melodramático.

La nueva modernización de los años sesenta

En la década de los años sesenta el teatro latinoamericano vive una nueva modernización que consolida un nuevo sistema teatral. Esta

¹⁷ Ostergaard, Ane-Grethe. El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro. *Latin American Theatre Review*, pp. 53-65, 1982. Para describir el teatro de Garro, esta autora se centra en el conflicto entre los personajes espontáneos y los que mantienen una actitud normativa, que “consiste en el afán de los personajes por defender y mantener precisamente los límites, las restricciones, el sentido común y el ya establecido orden de las cosas”.

¹⁸ El *nonsense* aparece de manera casi sistemática en la poesía de las vanguardias históricas. En este sentido, narraciones como “El guardagujas” de Juan José Arreola, otro integrante del Grupo Poesía en Voz Alta, es un ejemplo acabado de un tipo de narración que se emparenta con textos como *Andarse por las ramas*.

vez, los “estímulos externos” provinieron del realismo reflexivo y del absurdo europeos. Este movimiento implicó, también, el replanteo de la técnica de creación colectiva.

Para favorecer esta transformación, además de la automatización y las limitaciones ideológicas del viejo sistema teatral, se produjeron ciertos hechos en la serie social que repercutieron en el campo intelectual y que explican el porqué del cambio. Enumeremos algunos rasgos de esta etapa: el triunfo de la Revolución cubana, el auge de las clases medias y de la sociedad de consumo, la afirmación de la contracultura juvenil, el apogeo del denominado *boom* de la literatura latinoamericana, la profesionalización creciente de los directores y actores del teatro independiente y el surgimiento de nuevas instituciones mediadoras y de entidades, como el Instituto Di Tella (en Buenos Aires)¹⁹, que impulsaban el advenimiento de la “neovanguardia”.

Los dos modelos predominantes del sistema consolidado en la década del sesenta fueron el *realismo reflexivo* y la *neovanguardia*. El realismo reflexivo no sostiene la posición ingenua de igualar lo representado con la imagen estética. Su desarrollo dramático está destinado a lograr el equilibrio entre “causalidad social” y “responsabilidad individual”, como pretendía Miller. El realismo reflexivo se plantea como el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

Con *Soledad para cuatro* (1961), del argentino Ricardo Halac, aparece el primer texto que podemos ubicar como perteneciente

¹⁹ Cf. Franco, Jean. Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta. *Escritura, Teoría y Crítica Literarias*, Caracas, II, N° 3, pp. 3-19, ene./jun. 1977; y Prieto, Adolfo. Los años sesenta. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 125. Estamos de acuerdo con Peter Bürger, quien, en *Teoría de la vanguardia* (cit., pp. 115-6), advierte que la neovanguardia de los cincuenta y los sesenta fracasa ya en su primera intención porque intenta reeditar un proyecto que ya había fracasado en la vanguardia histórica, pues ésta no solo no había destruido la institución arte, sino que había sido absorbida por aquella: “el arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la institución vanguardista de una reintegración del arte a la praxis vital”.

al realismo reflexivo²⁰. Esta tendencia es fundamentalmente una creación rioplatense y aparece en el ya para ese entonces decadente teatro independiente. Recoge la tradición realista, constante en el sistema teatral latinoamericano, incorporándole el aporte de los modelos de Arthur Miller y Tennessee Williams. Esta tendencia contó con la consolidación, en la práctica escénica y en la preparación de actores, del método Stanislavski, que proporcionó herramientas aptas para llevar a escena textos como los de Halac y los de sus continuadores.

En estos autores ya no se trata de ser absolutamente fieles a la realidad; desconfían de que de por sí la representación signifique, ya que están seguros de que el dramaturgo crea su objeto: el teatro debe ordenar la realidad, tomarla en el momento pregnante. No eluden el compromiso del teatro como práctica social, y por lo tanto “marcan la imagen”. En ellos se da lo que Todorov denomina la “verosimilitud de la opinión común”²¹, que impone un límite a la recreación de la realidad. El artificio y el suceso melodramático han desaparecido totalmente. A través del principio constructivo del encuentro personal se expresan las falencias y mitos de la clase media de las grandes ciudades²².

Textos como el ya citado *Soledad para cuatro*, de Halac, *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto Cossa, *Réquiem para un viernes a la noche* (1965), de Germán Rozenmacher, o *El tobogán* (1970),

²⁰ Hemos estudiado el tema en el “Estudio preliminar” al *Teatro de Roberto Cossa* (Buenos Aires: Clásicos Huemul, 1985, pp. 5-54); también en “El realismo reflexivo en el teatro argentino de los años sesenta” (*Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, I, N° 1, pp. 99-113, sept. 1986), y en “El teatro de Ricardo Halac” (Halac, Ricardo. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1987).

²¹ Todorov, T. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.

²² Ya en esta época, la crisis política, social y económica en las dos márgenes del Río de la Plata era un hecho. Cf. Gallo, Ricardo. *Balbín, Frondizi y la división del radicalismo*. Buenos Aires: Belgrano, 1983; Potasch, Robert A. *El ejército y la política argentina* (1945-1962). Buenos Aires: Sudamericana, 1981, pp. 360-501; Halperín Dongui, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1986, pp. 431-8; Iglesias, Enrique. *Estudios económicos del Uruguay, evoluciones y perspectivas*. Montevideo, 1963; Rama, Germán. *La democracia en Uruguay*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987; García, Antonio. Las clases medias y la frustración del Estado representativo en América Latina. *Cuadernos Americanos*, N° 1, pp. 7-40, ene./feb. 1967.

de Jacobo Langsner, logran que el espectador “se engañe” y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista. La ilusión se concreta a partir del manejo de la trivialidad deliberada, destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la intriga, nos encontramos con el antihéroe, al que Philippe Hamon llama “personaje referencial”²³ y que se caracteriza por transmitir al receptor una fuerte sensación de realidad a medida que se entrama el desarrollo de la obra, a través de la disminución del movimiento escénico, los finales abiertos y el planteo de la crisis en el comienzo mismo de las piezas. Estos procedimientos se apoyan en una estricta causalidad y en una extraescena realista.

En el plano de la acción, en el realismo reflexivo el sujeto sale de su inacción buscando su identidad. La sociedad le ha dado esta misión, y paradójicamente es ella misma su principal oponente. Esta contradicción marca la ideología de estos autores. Aparece el “personaje mediocre” al que nunca le pasa nada, que alude directamente al referente político-social de fines de la década de los cincuenta y principios de la siguiente y especialmente a las censuras y a los miedos que atraviesan esos años. Ese “personaje mediocre” aparece como resultante de una sociedad que impulsa la competencia, la necesidad de “ser alguien”, inmovilizando a sus componentes, especialmente a los más jóvenes, en el individualismo.

Frente al realismo reflexivo, coexisten textos en los que predomina el realismo finisecular, como *Las ranas* (1960), del uruguayo Mauricio Rosencof, o *Los albañiles* (1963), del mexicano Vicente Leñero. En este último se evidencia la marca intertextual del objetivismo del “nouveau roman”. Su rasgo dominante es la ambigüedad en los encuentros personales, producida al plantear versiones contradictorias de la realidad.

El otro modelo predominante en el teatro latinoamericano de los años sesenta fue, como ya mencionamos, la neovanguardia,

²³ Hamon, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: —. *Poétique du récit*. París: Seuil, 1977.

identificada con lo que vamos a llamar el *absurdo latinoamericano*. Se reedita —aunque atenuada— la polémica surgida durante la modernización de la década de los veinte: la actitud nihilista frente a la producción teatral latinoamericana anterior resurge en la propuesta neovanguardista y en su teatralización²⁴. Lo cierto es que, nuevamente, dicha pretensión fracasa. El teatro de Griselda Gambaro, Virgilio Piñera, Jorge Díaz y Egon Wolff es transgresor, en gran medida, con relación a la funcionalidad de los géneros consagrados, a sus limitaciones ideológicas²⁵.

Tanto en los textos del absurdo ortodoxo —*El cepillo de dientes* (1965), de Jorge Díaz, *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro— como en los seguidores del modelo propuesto por Jean Genet a partir de lo ritual como desenmascaramiento —*La noche de los asesinos* (1966), de José Triana—, o desde la ambigüedad de *Flores de papel* (1970), de Egon Wolff, se puede advertir una significación similar. Estos textos postulan una representación metafórica del caos, un universo regido por el desorden, como metáfora para representar los desajustes de nuestra sociedad en plena crisis.

Los distintos exponentes del absurdo latinoamericano tienen una serie de rasgos comunes. Desde el punto de vista de la generación de la imagen proponen la primacía de la percepción sobre la reflexión. Por otro lado, vuelven a mostrar —como ya se había hecho durante la modernización de los veinte— un abierto antagonismo con el espectador medio; defienden la verosimilitud del género y postulan que el teatro crea su propia legalidad: la obra “no

²⁴ Una de las autoras más destacadas de la tendencia, Griselda Gambaro, en “Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy” (*Universidad*, Santa Fe: Universidad del Litoral, N° 81, pp. 301-11, jul./dic. 1970), resta importancia al teatro no vanguardista cuando afirma que “el teatro convencional nos sumerge en cataratas de palabras y todo ‘pasa por la palabra’, desgraciadamente no por una palabra enriquecida por su particular articulación con otras o con situaciones, sino palabras que obran por la explicación o la reiteración”.

²⁵ Cf. nuestro trabajo “El teatro, con lucidez”, publicado en el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín*, el 18 de febrero de 1988. Véase también Jorge Dubatti, “Modelos, variaciones discursivas y ‘diferencia’ del teatro del absurdo en Latinoamérica”, ponencia presentada en el II Congreso Argentino de Literatura Iberoamericana (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, ago. 1988).

reproduce una realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente”²⁶.

Su principio constructivo se centra en la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo a partir de la ambigüedad de la intriga. La estructura de las obras es circular; la historia aparentemente no avanza. Un mismo motivo se repite, intensificando la sensación de falta de motivaciones en los protagonistas. Si bien no se puede hablar de acausalidad, tampoco hallamos una causalidad explícita que estructure el discurso.

En el plano de la acción, desde la pura inactividad (como en el caso del sujeto de *El desatino*, que solo es objeto de las acciones de los demás) o desde la máxima inestabilidad, el protagonista no consigue sortear las pruebas fundamentales para las que es destinado, no logra desempeñarse para cambiar la realidad ni obrar mínimamente sobre ella. No puede comprender su mundo, y su vulnerabilidad ya es extrema.

La creación colectiva

El fenómeno de la creación colectiva se consolida a mediados de los sesenta²⁷. Sin embargo, hay que señalar que muchos de sus procedimientos ya estaban presentes en el sistema teatral latinoamericano desde sus mismos orígenes, aunque no en forma orgánica. Los

²⁶ Pasaje del prólogo a la primera edición de *El desatino*, de Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto T. Di Tella (Buenos Aires: Argonauta, 1979).

²⁷ Una bibliografía mínima del tema es la siguiente: Garzón Céspedes, Francisco (comp.). *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978; Luzuriaga, Gerardo. El proceso de creación teatral según el modelo de la Candelaria. *Gestos*, 2, pp. 75-85, nov. 1986; García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: CEIS, 1983; Trastoy, Beatriz. El teatro cubano de la década de los sesenta y su proyección en Latinoamérica. Ponencia presentada en el II Congreso Argentino de Literatura Iberoamericana, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, ago. de 1988; Risk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987; Buenaventura, Enrique. El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro. *TEC*, Cali, N° 5, ene. 1983.

podemos encontrar en el *Rabinal Achí*, efectuado a partir de las danzas rituales de los indios quichés en Guatemala²⁸, y también en el güegüense, un tipo muy peculiar de comedia y baile originado en el siglo XVI en Nicaragua, que más adelante se fusiona con elementos del teatro europeo.

También la experiencia europea repercute en la creación colectiva latino-americana. Desde la década de los diez hasta la de los sesenta se pueden señalar realizaciones colectivas: las *troupes* comunitarias de actores de la Revolución rusa, el Living Theatre —1947, Julian Beck y Judith Malina—, el Open Theatre —1963, Joe Chaikin—, el Laboratorio Teatral en Polonia —1959, Jerzy Grotowski—, el Odin Teatret en Dinamarca —1964, Eugenio Barba.

La primera experiencia sistemática del fenómeno de la creación colectiva en Latinoamérica se produjo en el Teatro Experimental de Cali, que dirigía Enrique Buenaventura, durante los años 1963 y 1964. A partir de entonces, surgen grupos similares en toda Latinoamérica. La creación colectiva pone al actor en el centro de la producción. Esta forma de hacer teatro desplaza el clásico rol del autor y la obra dramática escrita como requisitos previos a la puesta en escena y también transforma la figura verticalista del director.

La aparición del fenómeno de la creación colectiva está absolutamente ligada a circunstancias de la serie social y política tales como el subdesarrollo, que condena a una condición marginal a una parte significativa de la población, y las dictaduras y las respuestas que desencadenan. Los temas investigados, luego trabajados sobre la base de la improvisación y finalmente puestos en escena, se centran —en su mayor parte— en situaciones puntuales de las luchas populares. En estas representaciones, lo negativo —el contexto social y/o político— se contrapone a lo positivo —lo que se puede obtener a través de la lucha.

Los creadores de esta tendencia buscan un nuevo receptor, el

²⁸ René García Mejía documenta profundamente este aspecto en “Raíces del teatro guatemalteco” (*Cuadernos de Investigación Teatral*, Caracas: CELCIT, N° 16).

popular, y van a su encuentro, abandonando la tradicional sala teatral. Conciben el teatro como una práctica social que sirve para la concientización política del espectador a partir de dos actitudes vinculadas al teatro político europeo: la tendencia a la propaganda política inmediata, relacionada con el teatro de Erwin Piscator, y la tendencia que trata de superar lo inmediato mediatizándolo con una intención reflexiva, vinculada a la experiencia brechtiana.

Un segundo momento en el fenómeno de la creación colectiva latinoamericana se inicia a partir del surgimiento del Teatro de Escambray en Cuba, a fines de la década de los sesenta. Es la Revolución cubana la que identifica la creación colectiva con lo que denomina “nuevo teatro latinoamericano”²⁹. A partir de esta canonización, se convierte en el discurso dominante dentro del teatro cubano y es difundido a toda Latinoamérica como la estética de la Revolución mediante las publicaciones oficiales y los Encuentros de Teatristas de La Habana de 1981 y 1987.

Dentro del denominado “nuevo teatro latinoamericano”, la intriga consiste en una fábula narrada desde el punto de vista del autor, encarnando “la verdad social”, y se divide en episodios —escenas cortas— y artificios épicos —interrupción y comentario del movimiento escénico, coros, apartes, música como comentario de la acción y gran número de personajes típicos—. La acción contrapone al sujeto colectivo, el pueblo, con un opositor, identificado con la sociedad injusta. Desde el punto de vista de la puesta en escena prima el distanciamiento brechtiano, y el vestuario es un elemento de mucho peso. La obra teatral nunca se da por terminada y su evolución depende de la intervención del público ante el cual se represente.

²⁹ Coincidimos con Beatriz Trastoy, quien en la ponencia citada advierte en Cuba una coincidencia “de los grupos dominantes, tanto en el campo político como en el cultural, raramente verificable en otros países latinoamericanos, que transforma a la creación colectiva en el discurso oficial de Cuba, y a sus críticos, en voceros políticos del gobierno de la isla”.

El guiño oblicuo frente a la censura

Desde fines de la década de los sesenta hasta 1981, fecha en la que aparece el primer Teatro Abierto en la Argentina, y que consideramos marca un hito en la escena latinoamericana, se intensifica la crisis política y social con el advenimiento de nuevas dictaduras —Onganía en Argentina, Pacheco Areco en Uruguay, Pinochet en Chile— y su correlato, la guerrilla urbana. Los regímenes autoritarios practican intromisiones y censuras en el campo intelectual, provocando la acentuación de la oblicuidad de la crítica social. Los autores recurren a artificios que partían del expresionismo: desdoblamiento, aislamiento del personaje, empequeñecimiento del protagonista, que no actúa. En suma: una metáfora de la realidad que permite una recepción cómplice en un público avisado, que mediante esta mirada oblicua participa de la crítica a la práctica y al discurso autoritario. El teatro cobra así mayores dimensiones como práctica social.

En este período podemos reconocer varias vertientes. Por un lado, la continuidad del realismo reflexivo, expresada en la intensificación del principio constructivo del encuentro personal en textos como *A qué jugamos* (1968), de Carlos Gorostiza, *Se acabó la diversión* (1968), de Juan Carlos Gené, y *Círculo vicioso* (1974), de José Agustín. En estas piezas, a partir de la reiteración y profundización de situaciones en las que los personajes fracasan en su intención de disimular sus verdaderos sentimientos a fin de “encontrarse con los demás”, se concretó una suerte de *hiperrealismo*, tanto a nivel del drama como de la interpretación y del discurso teatral (que trabaja con lo coloquial). Dicho hiperrealismo dialoga marcadamente con textos como *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee. Por otro lado, además de la mencionada exacerbación del encuentro personal, estas obras recurren a un marcado psicologismo, al poner en escena el entrecruzamiento de los recuerdos y las fantasías de los personajes. Este último elemento continúa incidiendo en la producción teatral actual.

Pero en este período la mayoría de los textos teatrales producidos en el Río de la Plata siguen la tendencia de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik, y de *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores (integrado por Roberto Cossa, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana). Este último texto tiene importancia porque presenta de manera clara el tema del peronismo y su inserción en amplios sectores de la población argentina, y también porque de mantenerse dentro de los límites del realismo, al plantear un determinado desarrollo dramático destinado a probar una tesis social, lo hace recurriendo a artificios teatrales provenientes del sainete, el grotesco criollo, el teatro del absurdo y el expresionismo. Esta variante continúa desarrollándose en la Argentina en los primeros años de la dictadura militar iniciada en 1976, en el teatro de Ricardo Halac (*Segundo tiempo*, 1976) y Roberto Cossa (*La nona*, 1977). Algo similar pasa en Chile a partir del golpe de Estado de 1973, con textos como *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), de Marco Antonio de la Parra, y *Baño a baño* (1978), creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Prado y Guillermo de la Parra. Ante la censura, la deformidad y lo monstruoso de la realidad, solo pueden captarse, mediante la exageración de la imagen teatral, una transgresión a la obra “bien hecha” y el empequeñecimiento total del protagonista.

El realismo continuó siendo una constante en este período a través de las mencionadas y de otras variantes, tales como el “teatro documento” —con obras como *Pueblo rechazado* (1968), de Vicente Leñero, que enfoca el pasado mexicano con el fin de metaforizar su presente, y está ligado a los modelos de Piscator y Peter Weiss— o el “realismo mágico” de *El día que me quieras* (1979), de José Ignacio Cabrujas.

Por otro lado, también en estos años se transforma el teatro de la neovanguardista argentina Griselda Gambaro, a partir de *Dar la vuelta* (1972) hasta *Sucede lo que pasa* (1975), exponiendo una transición que pasa de una textualidad opaca a una transparente. Todavía tiene predilección por la farsa, las imágenes violentas y la transgresión a lo instituido, pero aparecen incipientemente

elementos realistas y una tendencia a la solidaridad social en su teatro. Entabla una polémica oculta con la palabra del argentino medio, cuya parodia se concreta a partir de la distancia entre el discurso del personaje y la acción. El nuevo teatro de Gambaro transgrede el discurso de los géneros tradicionales, el vodevil, la comedia sentimental y el realismo psicológico.

En *Dar la vuelta*, el principio constructivo sigue siendo la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo. La tensión dramática aparece dada más por la profundización de una misma situación que por lo que se podría llamar acción exterior. El humor negro y la confusión hacen el resto. Al mismo tiempo, el teatro de Griselda Gambaro presenta en este período una tendencia mayor a sostener un *desarrollo coherente*, proponiendo una superación del horror cotidiano que en ese momento vivía el país.

La crisis actual

¿En qué momento de la evolución del teatro latinoamericano nos encontramos hoy? Estamos convencidos de que las innovaciones introducidas en los años sesenta entraron en su fase de automatización y que nos aproximamos a una nueva transformación del sistema. En los países latinoamericanos con mayor raigambre teatral se advierte que la grave crisis socioeconómica también implica una profunda crisis en nuestro teatro.

Los actuales son momentos en que las nuevas tendencias luchan por emerger, planteando una nueva búsqueda de la identidad dentro del sistema teatral. Esta búsqueda avanza, por un lado, mediante experiencias de creación colectiva, en el teatro callejero, en un movimiento que pretende recuperar formas teatrales populares o expresiones cercanas a lo teatral como el circo, la murga, la leyenda y, por otro lado, mediante la recreación de procedimientos propios de la vanguardia histórica y de la neovanguardia.

Textos como *El partener* (1988), del argentino Mauricio Kartun,

plantean esa búsqueda de una identidad propia ya no solo desde el punto de vista temático —como lo hicieron los textos teatrales del sesenta—, sino también desde el punto de vista estético, haciendo entrar en contacto los artificios peculiares de los géneros finiseculares con los de la vanguardia. Se trata de textos que se cuidan de no apartarse de la poética finisecular, que no la parodian ni la estilizan, sino que trabajan en forma complementaria con ella; se presentan como sus continuadores y se inscriben voluntariamente dentro de su tradición estética.

Con la obra de Kartun reaparecen en el teatro latinoamericano “culto” los personajes marginados, la estética de lo feo, el final feliz y el imperativo de ser puesto en escena de acuerdo con los códigos del denominado “actor nacional”. Como otras manifestaciones teatrales de los últimos tiempos, *El partener* resemantiza los códigos finiseculares y parodia la modernidad vanguardista del discurso que lo antecede. Y si tomamos en cuenta lo que afirma J. Tinianov acerca de la *parodia*³⁰, expresión que pone de manifiesto que un procedimiento se ha gastado y que un nuevo sistema se está formando, podemos afirmar que esa es la perspectiva que se abre para el teatro latinoamericano.

³⁰ Tinianov, *Avanguardia e tradizione*, cit.

Bibliografía

- Dauster, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX*. México: De Andrea, 1973.
- Del Saz, Agustín. *Teatro hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Vergara, 1964.
- . *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor, 1967.
- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- . *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Jones, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México: De Andrea, 1956.
- . *Behind Spanish American footlights*. Austin: University of Texas Press, 1966.
- Rojo, Grínor. *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. La generación de dramaturgos de 1927: dos direcciones*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Editorial Pormaca, 1967.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

X

LA CRÍTICA

MODERNIZACIÓN CRÍTICA EN AMÉRICA LATINA

Agustín Martínez A.

Venezuela. Profesor del Núcleo Regional de Posgrado en Caracas. Publica en revistas especializadas nacionales y extranjeras sobre literatura y cultura de América Latina, y filosofía. Obras principales: *Crítica y cultura en América Latina* (1990); *Metacrítica* (1993); *Ruido de fondo* (ensayos, 1994); *Experiencia y cultura* (1994); *Poética del pensamiento crítico* (ensayo sobre Walter Benjamin); *Cultura política, partidos y transformaciones en América Latina* (1997), en colaboración.



Panorama de los estudios metacríticos

Llama la atención que después de casi tres décadas de intensa discusión acerca de los objetivos, métodos y tendencias de la crítica literaria latinoamericana, realizada en el marco de la transformación de las condiciones de ejercicio de la propia disciplina, los estudios sobre la formación, evolución y comportamiento de la crítica literaria moderna en el continente raramente hayan traspasado, salvo algunas excepciones, el nivel primario de la confrontación beligerante entre las tendencias modernizantes que se disputaron la supremacía dentro de la comunidad de críticos en las tres últimas décadas.

Esta situación llegó a ser dominante desde los inicios de los años sesenta, prolongándose incluso hasta la presente década, cuando comienzan a distinguirse claros signos de su desaparición. Hay que destacar, sin embargo, el trabajo realizado por algunos autores que

comprendieron ya desde inicios de la década de 1950 la necesidad de volcarse a la tarea de reconstruir el proceso formativo y la evolución de la crítica literaria en América Latina, identificar sus tendencias y establecer las características fundamentales de su comportamiento y desarrollo, enfocando estas cuestiones desde perspectivas teóricas diferentes y teniendo en vista tradiciones intelectuales (la brasileña y la hispanoamericana) también particularizadas.

Si exceptuamos algunos trabajos pioneros aparecidos ya al finalizar la primera mitad del presente siglo, e incluso propuestas interpretativas aisladas que tematizaron aspectos diversos de la actividad crítica, o intentos de definición surgidos a finales del siglo XIX tanto en Hispanoamérica como en el Brasil¹, la primera gran tentativa moderna de trazar la historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y de proponer, por así decirlo, su teoría (es decir, establecer su periodización, identificar sus tendencias fundamentales, así como los rasgos más sobresalientes de su comportamiento) es la del uruguayo Alberto Zum Felde, en el primer volumen de su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, dedicado al estudio del ensayo y la crítica².

Desde el punto de vista adoptado por Zum Felde, la historia de la crítica literaria debía ser estudiada como un aspecto particular del desarrollo intelectual de Hispanoamérica. Ese estudio, consecuentemente, debía colocarse en el marco del debate sobre la originalidad y especificidad de la cultura americana que, desde la primera mitad del siglo XIX, representó un punto de referencia

¹ En el Brasil son fundamentales a este respecto el ensayo de Sílvia Romero, “Da crítica e sua exata definição”, y el texto titulado “A literatura brasileira e a crítica moderna”, ambos en: Candido, Antonio (ed.). *Sílvia Romero (antologia)*. São Paulo: Edusp, 1978. De José Veríssimo, *Que é literatura? e outros escritos* (Rio de Janeiro: Garnier, 1907), donde expone algunos conceptos fundamentales de su visión crítica. Véase también de Alfredo Bosi, otro de los críticos fundamentales de ese período en el Brasil, su antología de *Araripe Júnior* (São Paulo: Edusp, 1978). En Hispanoamérica es ya un clásico el estudio de J. E. Rodó sobre *José María Gutiérrez y su época*, sus interpretaciones del “americanismo literario” y sus ensayos sobre Rubén Darío y el modernismo poético (*Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1955).

² Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. México: Guaranía, 1954, v. 1: *El ensayo y la crítica*; v. 2: *La novela y la poesía*. El texto de Zum Felde no ha tenido hasta el presente nueva edición.

nuclear en torno al cual han girado los aspectos substanciales de nuestra historia intelectual y constituye, por tanto, una referencia privilegiada para su interpretación³. En este sentido, su concepción de la formación y evolución de la crítica literaria se encuentra directamente referida a esa interpretación del proceso intelectual hispanoamericano como un todo y directamente subordinada al campo de la producción ensayística en el que habría tenido lugar la consolidación de la autoconciencia americanista centrada en la reflexión acerca del carácter y peculiaridad de nuestra cultura. En la medida en que, desde su punto de vista, el proceso formativo y gran parte de la evolución de la crítica literaria hispanoamericana se insertan e, incluso, se confunden con los de la ensayística de la que solo lentamente se van distanciando, esa misma preocupación por la peculiaridad de nuestra cultura pasará a ser un rasgo definitorio del proyecto crítico hispanoamericano.

Examinada desde la perspectiva actual, su interpretación de la crítica literaria en Hispanoamérica podría resentirse a causa, principalmente, del criterio de periodización por él adoptado, dada la generalidad y amplitud de los períodos que distingue —romanticismo, positivismo y contemporáneo—; aunque tal vez no ocurra lo mismo con su esfuerzo por establecer las conexiones entre el desarrollo del pensamiento crítico y las fases por las que atravesó la formación de la cultura moderna hispanoamericana, en la medida en que su interpretación del desarrollo de la crítica literaria —y lo

³ Este punto de vista fue desarrollado tempranamente por Rodó en sus estudios sobre la evolución intelectual hispanoamericana, como lo muestra su ya citado ensayo “El americanismo literario”. La perspectiva más amplia en que se proyecta el americanismo rodoniano fue puesta de relieve por la antología preparada por Arturo Ardao, *Rodó* (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970). En 1926, el dominicano Pedro Henríquez Ureña en el primero de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, “El descontento y la promesa”, desarrolla una perspectiva similar para la interpretación de la historia intelectual americana a través de lo que denominó: “las formas del americanismo”, prolongando su reflexión hasta la época en que escribe, 1926, momento en que registra el surgimiento de nuevas condiciones de producción intelectual en las principales ciudades hispanoamericanas. Más recientemente, el mexicano José Luis Martínez insistió en esta perspectiva en los trabajos reunidos en el volumen *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1976).

mismo vale para su visión del desarrollo de la literatura— como un proceso que no puede ser desvinculado de la evolución cultural e intelectual de Hispanoamérica, no solo cuenta con ilustres antecedentes, sino que cada vez más se perfila como un encuadre apropiado y fecundo para su estudio.

Un proyecto de ambiciones interpretativas similares, aunque realizado desde un punto de vista teórico diferente, es el estudio de la historia de la crítica literaria en el Brasil, de Wilson Martins. La primera versión de su *A crítica literária no Brasil*⁴ es de 1952 y fue posteriormente revisada y ampliada de manera considerable en 1983, aunque las líneas generales de su interpretación ya estaban maduradas en la primera edición. En ese trabajo, Wilson Martins enfocó el estudio del pensamiento crítico como una actividad cognoscitiva autónoma, claramente diferenciada tanto de la actividad literaria como de la ensayística (y también de otras modalidades del pensamiento discursivo), en la medida en que la misma se encontraría sujeta a una dinámica formativa propia y a pautas de evolución específicas. De acuerdo con estos presupuestos, estudió la historia de la crítica literaria, entendiéndola como el desarrollo del “pensamiento crítico” en el Brasil. Su esfuerzo por romper con una representación lineal de esa evolución, eludir el “demonio historicista” que ya había dado origen en el Brasil al intratable Sílvio Romero en el siglo XIX, aproxima metodológicamente su enfoque a una perspectiva sistemática muy próxima a la que observamos en las teorías acerca de la autonomía y no linealidad de la evolución literaria.

Según esto, un rasgo sobresaliente de la evolución de la crítica literaria brasileña sería la distribución de sus tendencias en diversas “familias críticas” que representan modalidades diferenciadas a priori de abordaje de las obras. Dicho de otra manera, las familias críticas representarían actitudes cognoscitivas particularizadas, cuya pauta evolutiva es, en gran medida, autónoma respecto a los contextos socioculturales y cuya “historicidad” no puede ser meramente reductible a la linealidad de la representación histórica. La percepción

⁴ Martins, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.

meramente diacrónica o secuencial del desarrollo de las “familias críticas” da origen a la ilusión de que estas surgen, se sustituyen unas a otras y desaparecen como si estuviesen sometidas a una fugacidad que es, en realidad, ajena a la matriz cognoscitiva que las sustenta. En efecto, las “familias críticas” estudiadas por Wilson Martins —sociológica, estética, histórica, psicológica, etc.— deben ser entendidas como auténticas matrices o constantes teóricas de las que participan las modalidades concretas del discurso crítico. Dicho en otras palabras, constituyen un marco de referencias a priori dentro del cual el pensamiento crítico se despliega siguiendo un orden sistemático.

Podríamos decir que estos dos enfoques antagónicos agotan los esfuerzos de los estudiosos del continente por reconstruir e interpretar la evolución de la crítica literaria desde un punto de vista orgánico o global.

En efecto, aparte de los dos trabajos que hemos comentado, contamos solo con interpretaciones parciales, referidas a períodos delimitados de la historia de la crítica (los estudios de João Luiz Lafetá sobre la crítica modernista en el Brasil, o de João Alexandre Barbosa sobre José Veríssimo⁵, por ejemplo); o con propuestas de índole más general en las que es de lamentar la ausencia de un mayor desarrollo y explicitación de los períodos y tendencias estudiados (es el caso específico de algunas contribuciones de Alejandro Losada⁶); o, por último, periodizaciones apenas esbozadas y que, en algunos casos, corresponden a una propuesta de interpretación de la historia cultural del continente (como en algunos señalamientos de Ángel Rama⁷); sin olvidar los casos en los que aún se estudia la evolución de la crítica literaria como un capítulo de la historia de la

⁵ Lafetá, João Luiz. *A crítica modernista: 1930*. São Paulo: Duas Cidades, 1984; Barbosa, João Alexandre. *A tradição do impasse*. São Paulo: Ática, 1974.

⁶ Losada, Alejandro. Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica. *Acta Literaria*, Budapest, N° 1-2, 1975.

⁷ Las referencias de Ángel Rama respecto a la periodización de la historia de la crítica literaria latinoamericana aparecen esbozadas en su ensayo “Literatura y clase social”, en *Escritura* (Caracas, N° 1, 1976), posteriormente recogidos en *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Literatura y sociedad (Buenos Aires: Calicanto, 1976).

literatura hispanoamericana o brasileña. Por último, no existe ningún estudio comparativo de las dos principales tradiciones críticas del continente, esto es: la hispanoamericana y la brasileña⁸.

Contamos también con exposiciones detalladas o con defensas apasionadas de opciones y tendencias críticas particulares. Ese tipo de trabajo puede ser ilustrado por las primeras obras de Afrânio Coutinho en el Brasil (aunque en este caso su significación desborda los límites de la mera exposición beligerante de una opción crítica) a partir de la segunda mitad de la década de 1940 y hasta el final de los años cincuenta⁹. Sus trabajos reunidos en *Correntes cruzadas* (1953) representan básicamente un esfuerzo sostenido por difundir los principios del *new criticism* norteamericano con un manifiesto afán renovador de la tradición crítica e historiográfica brasileña. Puede también ser ilustrado con la más reciente contribución del venezolano Guillermo Sucre, en la que realiza una exposición y defensa de la denominada “nueva crítica” en Hispanoamérica¹⁰ y que sigue muy de cerca algunas propuestas del mexicano Octavio Paz.

Por último, deben mencionarse como parte de este panorama de la reflexión sobre la crítica literaria en América Latina aquellos trabajos realizados al margen o como parte de la labor creativa de algunos escritores, en los cuales no solo se reflexiona acerca de la naturaleza del trabajo literario o intelectual en un sentido más

⁸ Hemos intentado realizar ese estudio comparativo en un trabajo aún inédito titulado *Producción intelectual y crítica literaria en América Latina*, que desarrollamos en la Universidad de São Paulo entre los años 1985 y 1987. Nuestro estudio se concentra en la evolución de la crítica literaria durante el período comprendido entre, aproximadamente, mediados de la década de 1940 hasta el fin de la década de 1960, e intenta referir las transformaciones del discurso crítico en Brasil e Hispanoamérica a los cambios en el régimen de producción intelectual ocurridos en América Latina como consecuencia de los reajustes económicos, sociales y políticos (y consecuentemente en lo que respecta a la función de los equipos intelectuales) ya visibles en casi todo el continente a partir de inicios de la década de 1930. Por otra parte, nos propusimos en ese trabajo insertar el conjunto de ese proceso dentro de un esquema de interpretación de la formación de la cultura moderna en América Latina partiendo de algunas indicaciones contenidas en Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985).

⁹ Coutinho, Afrânio. *Correntes cruzadas*. Río de Janeiro: A Noite, 1953. Véase también: *Da crítica e da nova crítica*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

¹⁰ Sucre, Guillermo. La nueva crítica. In: Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/Unesco, 1972.

amplio, sino también, y de una manera más específica, acerca del trabajo crítico y su situación en el continente. Es el caso de Tristão de Athayde o Mário de Andrade en el Brasil, por nombrar dos ejemplos paradigmáticos; o de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Portuondo, entre otros, en Hispanoamérica. Se trata de una contribución que es, sin duda, desigual pero que contiene aportes de gran valor inclusive por la circunstancia de provenir de intelectuales que no son críticos profesionales.

Otra categoría de trabajos está formada por los textos polémicos que se multiplicaron en las últimas décadas tanto en Hispanoamérica como en el Brasil. Si revisamos este tipo de materiales, que son los más abundantes, podemos percibir que, más que una reflexión sobre el carácter y peculiaridades de la crítica literaria latinoamericana, en la inmensa mayoría de los casos expresan la ruidosa disputa entre las tendencias críticas que ingresaron al continente a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y que llegaron casi a saturar el espacio intelectual latinoamericano en este campo, aportando muy poco al estudio del comportamiento literario y cultural en general y mimetizando esquemas interpretativos y modelos teóricos con forzado afán de mostrarse “al día”.

Modernización y tradición. Un tema de crítica comparada

El tipo de crítica que se desarrolló a partir de ese comportamiento mimético, que no obstante haber llegado a ser el más generalizado no opacó los picos más elevados de la crítica continental, se caracterizó por la omisión casi sistemática del estudio del comportamiento de la literatura como un aspecto del desarrollo sociocultural latinoamericano. Esa perspectiva había enmarcado en sus líneas generales—incluso por razones que tienen que ver con las características del funcionamiento intelectual del continente— el proyecto crítico de los intelectuales de la primera mitad del siglo: Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Baldomero Sanín Cano, Mário de Andrade, Alfonso Reyes, entre tantos otros y, más recientemente,

Antonio Candido y Ángel Rama. Esa omisión puso de relieve algunas diferencias fundamentales entre el funcionamiento intelectual en Brasil e Hispanoamérica, principalmente en lo que respecta a la relación de los intelectuales de la nueva fase con las respectivas tradiciones: más activa y con trazos de mayor organicidad en el Brasil, y más problemática y signada por gestos de ruptura no siempre comedida en Hispanoamérica. Esto contribuye a explicar que hayan sido escasos los intentos de la crítica hispanoamericana más reciente por reinsertarse en la línea evolutiva de aquella tradición de trabajo, sin que ello significase descuidar, obviamente, los actuales niveles de exigencia teórica y metodológica, y reimplantarla como una corriente viva que, por debajo de la intensa “modernización” experimentada por la disciplina, continúa, sin embargo, aún hoy, ordenando y dando sentido al conjunto del discurso crítico latinoamericano como una recolocación, en otro registro, de los problemas esenciales de la cultura continental¹¹.

Las direcciones en que aquella tradición crítica se desarrolló fueron, en realidad, múltiples y en ningún momento dejó de seguir atentamente y de incorporar selectivamente a su discurso las tendencias del pensamiento universal capaces de contribuir a su propio enriquecimiento y, por tanto, al conocimiento del proceso

¹¹ En un trabajo que será publicado próximamente en la revista *Escritura* de Caracas he tratado de estudiar ese aspecto del comportamiento de la crítica literaria latinoamericana actual. Es decir, el hecho de que por debajo de la diversidad de enfoques críticos y propuestas de abordajes de los textos literarios continúa actuando una problemática cultural no resuelta que permite reinterpretar esa diversidad de discursos en otro nivel y con un sentido de reunificación en la medida en que todos ellos pueden ser remitidos a dicha problemática. Esa hipótesis permitiría establecer comparaciones entre propuestas críticas netamente contrapuestas, mas no para diluir sus diferencias, lo que no pasaría de ser un tan falso como innecesario acto de asepsia ideológica, sino para resaltar el *sustrato de problemas culturales comunes* que dan sentido a la polarización de las distintas *respuestas críticas*. Ensayé esa reflexión tomando como puntos de referencia dos autores representativos de la actual crítica literaria brasileña: Haroldo de Campos, teórico, crítico y poeta, impulsor de la vanguardia concretista de los años cincuenta, y Antonio Candido, uno de los más importantes críticos y teóricos de la literatura del continente, cuyos trabajos se sitúan dentro de un enfoque histórico y sociológico de la literatura. Intenté mostrar cómo los discursos de ambos autores responden, sin traicionar las referencias y exigencias teóricas modernas —pero tampoco las contrapuestas opciones ideológicas de ambos autores— a la fundamental problemática de lo externo y lo “interno” en la formación de la cultura moderna latinoamericana y, en definitiva, a la cuestión de la peculiaridad de nuestra cultura.

literario y cultural latinoamericano. Y lo que, tal vez, esté aún en condiciones de aportar de más significativo a las preocupaciones del momento actual sea esa orientación que busca poner de manifiesto la íntima imbricación entre los problemas mayores de la cultura latinoamericana y el estudio del comportamiento peculiar de sus literaturas. Este punto de vista, lejos de haber perdido significación para el conocimiento de nuestra literatura, y a pesar del silencio que arrojó sobre él la modernización de la disciplina, emerge con persistencia y fecundidad en el discurso crítico contemporáneo.

La verificación de esa persistencia puede ser hecha a través del examen de los términos en que se procesó desde los inicios de nuestra vida independiente la discusión en torno al “internacionalismo” y al “americanismo” en la producción intelectual latinoamericana y de las modalidades que esa preocupación adopta en el seno del discurso crítico contemporáneo. En efecto, ya al despuntar la segunda mitad del siglo XIX (sin perjuicio de la intensidad con que ese problema fue trabajado a lo largo de la primera mitad de ese siglo) es patente la forma como ese debate había permitido aglutinar a la casi totalidad de los intelectuales del continente, situación que no haría más que agudizarse a medida que avanzaba el siglo hasta alcanzar uno de sus picos más elevados en la discusión en torno al cosmopolitismo y el esteticismo modernistas. Enfocados desde otro ángulo de visión, esos debates colocaron a la orden del día el problema de la especificidad del comportamiento cultural latinoamericano en relación con el proceso de occidentalización de su vida intelectual a través de la creciente influencia europea y la asimilación de la nutrida influencia intelectual francesa: ¿qué peso poseían efectivamente las apropiaciones e influencias culturales foráneas en la producción de los intelectuales americanos y cuáles eran los parámetros de tolerancia dentro de los cuales era posible todavía hablar de un comportamiento creativo en el campo de la producción intelectual en relación con esas influencias? Mimetismo o creatividad, en efecto, parecían ser las opciones frente a las cuales se debatía la vida intelectual americana tal como la percibieron los más lúcidos intelectuales del momento, que desde todos los puntos

del continente se interrogaban sobre las condiciones que debían hacer posible el desarrollo original de nuestra cultura.

Las respuestas a ese dilema, como es sabido, fueron diversas y cubrieron un abanico de opciones que ya fue reseñado por Pedro Henríquez Ureña en su interpretación de la historia intelectual americana articulada a lo que denominó las “versiones del americanismo” en el primero de su *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, de 1926. En ese texto —“El descontento y la promesa”—, ya Henríquez Ureña registraba las alteraciones que había experimentado ese planteamiento en contacto con las transformaciones que la modernización introdujo en el régimen de producción intelectual en las principales capitales latinoamericanas¹².

¹² Vale la pena reflexionar a propósito de la línea de argumentación que desarrolla Pedro Henríquez Ureña en el mencionado ensayo. Escrito en 1926, representa no solamente una revisión de la dialéctica de la historia intelectual americana, sino también explícitamente una indicación del *punto de vista* y de la *situación histórica* desde la cual se está practicando esa relectura. En lo que respecta al punto de vista, su discurso se coloca en el vértice de una línea evolutiva de la cultura americana que representa tanto un momento de ruptura y discontinuidad de esa evolución como una prolongación de la misma bajo otras condiciones. Ruptura cualitativa, por cierto, y que afecta, sin embargo, no a la vigencia de una problemática fundamental de la cultura americana, sino esencialmente a las condiciones de producción intelectual sobre las cuales venía desarrollándose. Ese cambio define lo que hemos denominado la *situación histórica* desde la cual Henríquez Ureña realiza su reflexión. Las mudanzas en las condiciones de producción intelectual quedan indicadas en su ensayo a través de la temática del surgimiento de la “profesión literaria” vinculada al desarrollo de la cultura urbana y su intenso proceso de diversificación interna que propició la especificación de las funciones intelectuales en su interior; en tanto que el replanteo, desde esa nueva perspectiva, de la cuestión de la expresión de la cultura americana a través de su producción intelectual en general, y literaria en particular, se vincula a la temática de lo que denominó la “pureza de la obra”, concepto que no indica otra cosa que un cambio de actitud frente a la producción intelectual, que es una consecuencia directamente asociada al proceso de especialización intelectual antes indicado. Es en este sentido que proponemos la hipótesis según la cual para Henríquez Ureña el péndulo histórico que expresan las distintas “versiones del americanismo”, y que estudia en la primera parte de su ensayo, no es simplemente suspendido o detenido en un cierto momento histórico representado por el desarrollo de la cultura urbana; es decir, el desarrollo sociocultural no relega esa problemática a un pasado irrelevante desde el punto de vista teórico. Lo que acontece más bien, entonces, es una *reformulación* de la misma así como del *modo de plantear* la cuestión del americanismo que acompaña al proceso de transformación social, de tal manera que podemos decir que, a partir de un cierto momento, la cuestión de la expresión americana se redefine en función del grado de desarrollo alcanzado por el moderno sistema cultural en su conjunto y —en el caso de la expresión literaria— por el sistema literario moderno en particular. Cambio que, como se ve, si bien por un lado afecta a ciertas temáticas, no anula la problemática que ellas expresan, aunque sí la reformulan y redefinen. En ese proceso de redefinición se encuentra el problema crítico a que venimos haciendo referencia en este párrafo.

En efecto, la preocupación por definir las condiciones que harían posible el surgimiento y desarrollo de un pensamiento creativo y original en América Latina y, más específicamente, la definición del estatuto de la originalidad de la cultura americana y de su producción intelectual en el seno de la cultura europea a la que se incorporaba, siguió reformulándose de manera explícita aunque adoptando modalidades diversas, trasladándose a los distintos campos intelectuales y, en definitiva, adaptándose a las nuevas y cambiantes circunstancias de la vida sociocultural americana. Un recuento rápido y necesariamente superficial de esa evolución abarcaría desde la obra ensayística y literaria de José Martí, que denunció tempranamente los peligros de un cosmopolitismo abstracto y una apropiación ciega de las doctrinas europeas sin raíces verdaderas en la realidad de los pueblos americanos, hasta las comedidas indicaciones del mexicano Alfonso Reyes, para quien la “síntesis” resultante del contacto de la cultura europea y la americana debía representar “un nuevo punto de partida, una estructura entre los elementos anteriores y dispersos que —como toda estructura— es trascendente y contiene en sí novedades”¹³; o también Mariátegui, para quien “por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos”¹⁴. En esos y otros casos es posible percibir ese encadenamiento fundamental en el desarrollo del pensamiento americano en búsqueda de las vías para definir la particularidad de nuestra cultura¹⁵.

El estudio de la forma y la intensidad con que la preocupación por los problemas fundamentales de la cultura del continente continúa gravitando sobre las tendencias actuales de la crítica literaria latinoamericana puede adoptar la forma de un enfoque de tipo comparativo entre las diversas posturas críticas e, incluso,

¹³ Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1952, p. 47.

¹⁴ Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

¹⁵ Roig, Arturo Andrés. Interpretaciones sobre el pensamiento filosófico. In: Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI, 1985.

entre concepciones estético-literarias divergentes; tema que no nos sería posible discutir en este trabajo, destinado a estudiar el proceso de transformación y surgimiento de las características actuales de la crítica literaria en el contexto de las alteraciones ocurridas en el plano de la “infraestructura de producción intelectual” en América Latina, que acompañó el drástico proceso de modernización de su sociedad y que alcanzará su punto más alto de intensidad en el curso de la segunda mitad del presente siglo. No obstante, cabe señalar que un estudio comparativo entre las tendencias críticas tendría por objeto, no tanto insistir en los puntos sobre los que recaen los desacuerdos, sino hacer patente el trasfondo de problemas comunes a los que se encuentra referida la delimitación de los problemas discutidos, los diversos abordajes teóricos y las soluciones críticas actuales. Sin duda, las divergencias existentes entre las distintas respuestas críticas abarcan un amplio espectro que en sí mismo posee una significación actual: manejo de concepciones estéticas incompatibles, ideas heterogéneas acerca de la naturaleza de la creación literaria, diversidad de posturas acerca de la función y objetivos del trabajo crítico, visiones no coincidentes acerca de la construcción de la historiografía literaria, compromisos ideológicos irreconciliables, etc. Sin embargo, no dejaría de ser un contrasentido reducir la situación actual de la crítica latinoamericana a un inventario de diferencias, pues, en realidad, los contrastes que justifican el estudio comparativo de las tendencias solo se tornan significativos cuando son considerados también como una muestra de la heterogeneidad fundamental que constituye el espesor de la cultura, o como respuestas diferenciadas a problemas específicos nacidos del desarrollo de esa misma cultura. No es posible, por cierto, decretar falsamente una equivalencia ilusoria entre dichas respuestas, lo que no haría más que homogeneizar las divergencias reales. Por el contrario, es preciso reconocer que la existencia de un problema fundamental al que no son indiferentes las diversas tendencias hace que su valoración, como toma de posición crítica, deba ser necesariamente partidaria. No obstante, el fragor de los

desacuerdos ha tendido hasta el presente a prevalecer sobre la índole de los problemas y preocupaciones de fondo sobre los que versan las respuestas en conflicto. Y, tal vez, no sea del todo errado intentar aprehender esa diversidad que es esencialmente la crítica literaria en nuestro continente como un momento de la movilidad de su cultura y su sociedad, aprehenderlas en el ritmo del movimiento histórico, como un proceso abierto que tanto tiene de innovación como de persistencia e, incluso —¿por qué no?—, algo de antigüedad y anacronismo enmascarado tras los ruidosos debates.

Crisis de la crítica literaria en América Latina

En 1974, el crítico y lingüista venezolano Francisco Rivera hacía la siguiente observación: “La crítica latinoamericana se ha caracterizado por su falta total de discusión metodológica”. Para subsanar esa anomalía acometió la traducción del volumen *Razones de la nueva crítica. Crítica y objetividad*, de Serge Doubrovsky¹⁶. Si bien reconoció en la presentación de su trabajo que le parecía “trasnochada” la publicación en español, después de veinte años, de ese libro que recoge una polémica ocurrida en Francia en 1965-1966, estimaba pertinente su difusión entre nosotros, vista la “profundidad” con que abordaba los problemas metodológicos de la crítica literaria y la oportunidad que esa publicación proporcionaba para “replantear en nuestro continente” la cuestión relativa a “cómo debemos leer las obras de nuestros propios escritores”.

Hoy, sin embargo, nos parece claro que esta intervención didáctica y correctiva de las “carencias” de nuestra crítica mediante la sempiterna proposición del modelo francés llegaba más bien tarde a la crítica latinoamericana. En efecto, ya desde fines de la década de 1940 la crítica del continente evidenciaba una notable y explícita

¹⁶ Véase la “presentación” de su traducción al español del libro de Serge Doubrovsky, *Razones de la nueva crítica. Crítica y objetividad* (Caracas: Monte Ávila, 1974).

preocupación por los problemas metodológicos y, más específicamente, epistemológicos de la disciplina que no han hecho más que desarrollarse y depurarse, estimulando incluso soluciones originales a los mismos desde entonces y hasta nuestros días.

Para constatar esta observación, acaso baste recordar la intensa campaña que desde 1946 llevó a cabo Afrânio Coutinho en el Brasil¹⁷ para difundir los principios del *new criticism* anglo-norteamericano como parte de su empeño por consolidar una crítica universitaria que viniese a sustituir la hasta entonces predominante modalidad periodística de la crítica brasileña¹⁸. Igualmente, sustentando una concepción tanto de la literatura como del carácter y la función de la crítica literaria, el libro de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*¹⁹, de 1957, representó, desde el momento mismo de su aparición, un punto de referencia obligatorio para la crítica continental, no solamente como modelo de interpretación crítica que transformó la concepción de la historiografía literaria, sino también en el sentido más estricto de la propuesta metodológica original que contiene. Análogas preocupaciones podemos encontrar en el campo de la crítica, la historiografía y la teoría de la literatura en todo el continente, incluso anteriores al período que estamos considerando.

En Hispanoamérica, acaso baste recordar para los fines del presente trabajo el ya clásico libro de Félix Martínez Bonati en el

¹⁷ La bibliografía de Afrânio Coutinho es amplia y no viene al caso enumerarla en este lugar. Para los fines que nos interesan en este momento, señalaremos apenas dos textos: *Correntes cruzadas*, ya citado, que reúne artículos publicados originalmente en el Suplemento Literario del *Diário de Notícias*, de Río de Janeiro, a partir de 1947, a favor de la formación de una crítica universitaria inscrita dentro de los parámetros de las modernas corrientes estéticas —particularmente el *new criticism* norteamericano—, y *A literatura no Brasil* (1957), obra colectiva dirigida por él que constituye, junto con *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, un texto fundamental de la renovación de la crítica y la historiografía literarias en Brasil. Los criterios estéticos y metodológicos sobre cuya base proyectó esa obra los recogió el autor en el volumen *Introdução à literatura no Brasil* (Río de Janeiro: São José, 1959).

¹⁸ Un estudio de la crítica periodística en el Brasil a través de la obra de su último gran representante es el libro de Adélia Bezerra de Meneses Bolle, *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica* (Petrópolis: Vozes, 1979).

¹⁹ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2 v. (Reediciones de Livraria Itatiaia, Belo Horizonte, y Edusp, São Paulo, 5ª ed., 1975).

campo de la teoría literaria (1960)²⁰, que atestigua la influencia de la fenomenología husserliana y heideggeriana en nuestros estudios literarios. Preocupaciones básicamente metodológicas muestra también la crítica estilística, que significó una importante renovación en el campo del análisis literario, representada entre otros trabajos por el clásico libro de Amado Alonso sobre Neruda²¹. De igual modo, hay que subrayar la temprana influencia en nuestra crítica y en nuestros modos de comprender la literatura que tuvieron los trabajos de René Wellek, especialmente su *Teoría de la literatura*, cuya edición española es de 1953²².

Esta recepción de nuevas propuestas críticas que se intensifica a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial (sin perjuicio de apropiaciones anteriores, particularmente en ese fin del siglo XIX que asiste al surgimiento de la crítica moderna en todo el continente, esto es: una crítica caracterizada por preocupaciones justamente metodológicas) desempeñó un importante papel en el proceso de consolidación de la *crítica universitaria*, que es actualmente la modalidad dominante y casi exclusiva de su ejercicio. Con ella culmina, por lo que respecta a los estudios literarios, el proceso de reajuste del funcionamiento intelectual del continente que ya se encontraba en marcha al promediar la década de 1930, impulsado a su vez por reajustes en la estructura económica y social y por la rearticulación de los equipos intelectuales, como lo mostró Sérgio Miceli en sus trabajos²³. La crítica universitaria representó, efectivamente, el surgimiento de un espacio privilegiado para el debate de los problemas metodológicos y epistemológicos consustanciales a la transformación que estaba experimentando la disciplina.

En efecto, tal vez uno de los aspectos relevantes de la historia

²⁰ Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Universidad de Chile, 1960.

²¹ Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1954.

²² Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1953.

²³ Miceli, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo/Río de Janeiro: Difel, 1979; y *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

reciente de la crítica literaria latinoamericana consista en ese proceso de intensas repercusiones mediante el cual resultaron radicalmente reformuladas las condiciones materiales, la significación cultural y los medios teóricos de su ejercicio. Desde las páginas de los periódicos y folletines —donde se constituyó desde los inicios del período modernista—, que le aseguraban una función privilegiada en el proceso cultural del continente, reclamando su injerencia en un vasto universo de problemas que desbordaban el ámbito estrictamente literario al que se vería después confinada²⁴, la crítica pasó a institucionalizarse y asumir nuevos parámetros de funcionamiento y autocomprensión al transformarse en disciplina universitaria.

Enfocado desde un punto de vista más general, esta fase de reajuste del funcionamiento intelectual se inserta en el proceso de diversificación y especialización de la actividad intelectual en el continente a lo largo de la primera mitad del presente siglo, tal como lo observó Antonio Candido refiriéndose a la evolución de la cultura brasileña en general y, en particular, al comportamiento y función del discurso literario entre 1900 y 1945²⁵. Candido observa un cambio en la función social que venía desempeñando el discurso literario en relación con el conjunto de la vida intelectual brasileña y que se expresa, de acuerdo con su análisis, en el tránsito de lo que denominó una *literatura de incorporación*, representada básicamente por la tradición realista y naturalista que arranca desde el período romántico, hacia una *literatura de depuración*, término que, en general, caracteriza la producción literaria de la nueva fase²⁶. En ese lapso, el discurso literario se habría visto desplazado de su posición de fenómeno aglutinante de la vida de la cultura y de su función, por así decirlo, legitimadora de

²⁴ Véase el ya citado trabajo de Adélia Bezerra de Meneses Bolle. También Candido, Antonio. Um crítico. Estudo introdutório a Álvaro Lins. *Jornal de Crítica*, 5.ª série, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947.

²⁵ Cf. Candido, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: —. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.

²⁶ Antonio Candido ha dedicado varios trabajos al estudio de ese período desde diversos puntos de vista. Véase, por ejemplo, su “Literatura y subdesarrollo”, en: Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*, cit.; también: Candido, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: —. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1986.

los restantes discursos, a medida que se alineaba progresivamente, y no siempre en pie de igualdad, al lado de otros discursos y campos de actividad intelectual que estaban evolucionando hacia una mayor autonomía y especialización de sus lenguajes; es el caso de la sociología, la psicología, la filosofía y, en general, las restantes ciencias humanas, las cuales, como ya ha sido observado a propósito de la sociología (es también el caso de la crítica), se desarrollaron en proporción directa a su distanciamiento de las formas del ensayo de rasgos predominantemente literarios, que había sido hasta entonces su vehículo de difusión y legitimación social.

En el caso de la crítica literaria, el proceso de especialización de su discurso y de redefinición teórica de su objeto, que la condujo a concentrarse en la materia propiamente estética de las obras al tiempo que abandonaba su carácter de crítica de la cultura dentro de cuyo horizonte se colocaban, privilegiadas, las obras literarias, correspondió a una fase de depuración de sus cánones de ejercicio. En efecto, la crítica evolucionó nítidamente en el sentido de su transformación en un discurso especializado de orientación predominantemente estética, primero, desde el punto de vista de la renovación de los instrumentos de análisis y abordaje de las obras —lo que ya implicaba la redefinición del concepto de la literatura con que operaba— y, segundo, desde el punto de vista de su concentración o especialización en la materia exclusivamente literaria —lo que testimonia la magnitud del cambio de su función social—²⁷. El crítico pasó a ocuparse predominantemente de literatura, participando cada vez menos en la discusión de temas sociológicos, históricos, religiosos o filosóficos, como lo habían hecho Álvaro Lins o

²⁷ El fenómeno es similar tanto en Hispanoamérica como en el Brasil, no obstante las diferencias en el conjunto del proceso que registramos en la última parte de este trabajo. Afrânio Coutinho indicaba en el fin de la década de 1940 que “a visão estética da literatura” era la característica más notoria de la nueva crítica universitaria. Para esta última, dice, “o que importa, sobretudo, é a obra, o texto, e na análise do texto —de poesia ou de prosa— se especializam as várias escolas, buscando o difícil núcleo, o intrínseco, que forma a essência estética da obra de arte literária. Aos métodos de análise extrínseca, ela ajunta e sobrepõe os métodos de análise intrínseca” (Coutinho, *Correntes cruzadas*, cit., Introdução, p. VI).

Tristão de Athayde en el Brasil o Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Hispanoamérica, siguiendo un concepto de la actividad del crítico mucho más abarcante y general, que tornaba pertinente su injerencia en un universo más amplio de problemas²⁸.

Ni las influencias externas ni la clara vocación internacionalista de la cultura continental fueron ajenas a este proceso de reajuste de la actividad crítica. Si indagamos, en sus aspectos más profundos, el surgimiento de la crítica universitaria y su proyecto rector, la constitución de una “ciencia de la literatura” (en eso consiste la redefinición de la disciplina en relación con el discurso de la crítica tradicional), se encuentran en correspondencia con las tendencias y preocupaciones teóricas predominantes en los estudios literarios europeos desde finales del siglo XIX²⁹.

²⁸ Esa concepción de lo que debe ser considerado pertinente para definir el campo de actuación del crítico se remonta a finales del siglo XIX, cuando se constituye la crítica literaria como actividad autónoma en el continente estrechamente asociada, sin embargo, a preocupaciones de tipo antropológico, sociológico e historiográfico (en lo que se registra la influencia que tuvo en su constitución tanto el romanticismo como, sobre todo, el positivismo y las corrientes científicas del siglo XIX). En el Brasil, como ya ha sido observado, estos rasgos aparecen más claramente delineados en conformidad con el desarrollo y la importancia que tuvo en esa parte del continente la crítica y la historiografía literaria ya en el último tercio del siglo XIX y que es claramente documentable en las obras de los tres principales críticos de ese momento: Silvio Romero, José Veríssimo y Araripe Júnior. Todavía Álvaro Lins, al promediar el presente siglo, exponía una concepción del objeto de la crítica literaria claramente deudora de aquellas concepciones por lo que respecta a la amplitud de dicho objeto.

²⁹ En efecto, la idea de otorgar a los estudios sobre la literatura un estatuto “científico” recibió sus primeras y fundamentales contribuciones con el surgimiento del positivismo y el cientificismo en el siglo pasado, marcando, como se sabe, profundamente a la crítica francesa. Y si bien tempranamente la reacción antipositivista llevó a cabo la crítica de los parámetros de científicidad con que pretendió realizarse ese proyecto, no por eso se desistió de la idea y puede decirse que ese empeño por llevar a los estudios literarios un rigor y objetividad que los preserve de las incursiones del impresionismo y de la ligereza ideológica de los juicios críticos representa una constante que no ha abandonado la reflexión en torno a la literatura y la crítica desde aquel período, habiéndose canalizado contemporáneamente a través de diversos paradigmas de científicidad. Y no solamente la tradición formalista, que recibió sus primeros impulsos desde el dinámico campo de la lingüística y la semiología desde las primeras décadas de este siglo, se comprometió con ese proyecto; también desde una perspectiva dialéctica se hicieron aportes significativos al mismo, siendo que, en este caso, la científicidad se interpretó, básicamente, como un esfuerzo de *desideologización* del discurso crítico. En nuestro continente son significativos en este sentido los aportes de Noé Jitrik: véase, particularmente, su *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), y Carlos Rincón, en los trabajos que recoge en el volumen *El cambio en la noción de literatura* (Bogotá: Colcultura, 1978).

Nuevas preocupaciones pasaron a formar parte fundamental de la conciencia crítica latinoamericana durante el período a que nos estamos refiriendo. La nueva fase a la que ingresó la crítica literaria, principalmente por lo que respecta a la renovación de sus referencias teóricas, trajo consigo importantes consecuencias en lo concerniente a la percepción del funcionamiento literario del continente; consecuencias que se acentuaban a medida que la crítica se sumergía en un intenso proceso de revisión y actualización de los presupuestos epistemológicos y metodológicos sobre la base de los cuales se había desarrollado hasta entonces. Por otra parte, y conforme a lo anterior, tuvo lugar un cambio en el modo de concebir la función que la misma estaba llamada a cumplir en la nueva fase a la que ingresaba la cultura continental.

Se sometió a revisión el concepto mismo de “crítica literaria” y se cuestionaron las modalidades que hasta entonces habían caracterizado su ejercicio. Éste se hallaba vinculado tradicionalmente al medio periodístico y de él había tomado una cierta función judicativa de la vida literaria así como la agilidad y, sin duda, también la ligereza y superficialidad propias de dicho medio. De allí que se le haya reprochado su falta de rigor teórico (lo que no significa que la crítica periodística no respondiese a un método y a una estética definidos) y, sobre todo, su legitimación a partir de una instancia más bien problemática, esto es: una vaga concepción de la *personalidad del crítico* que, en última instancia, proporcionaba la garantía tanto ética como intelectual de su ejercicio. De igual manera se revisó la concepción de la literatura como arte y oficio reveladores de la sensibilidad de los creadores, y se contrapuso a ella la exigencia de una consideración objetiva de las obras y una definición más teórica y menos empírica de la literatura como requisito para su estudio científico.

Las exigencias metodológicas que se hicieron a la crítica, particularmente en lo que concierne a la definición de su objeto y a la reformulación de su función en las nuevas condiciones de desempeño intelectual a que había ingresado el continente, no fueron,

como era de esperarse, unívocamente interpretadas; lo que, adicionalmente, se encuentra en conformidad, por una parte, con la heterogeneidad de las nuevas propuestas críticas y, por otra, con el carácter *selectivo* que tuvo la recepción de dichas propuestas en función de las peculiaridades del funcionamiento cultural y de la tradición intelectual predominantes en las distintas regiones culturales en que se encuentra dividido el continente. De allí que, de hecho, esas exigencias hayan sido interpretadas de distintas y hasta contrarias maneras.

Los nuevos requerimientos de la modernización crítica se colocaron desde el primer momento de esta nueva fase atendiendo a distintas perspectivas, que tanto tenían que ver con la actualización teórica que estaba experimentando la disciplina en su conjunto como con los núcleos conflictivos y tendencias dominantes que en cada caso habían presidido la particularización de las tradiciones críticas.

Así, por ejemplo, el cubano José Antonio Portuondo, en dos ensayos, de 1949 y 1951³⁰, destinados a evaluar la situación de la crítica literaria en Hispanoamérica, señaló entre las causas del estado de insuficiencia y problematicidad en que se hallaba, la circunstancia de no haber asumido un conjunto coherente de valores propios e inherentes a nuestra propia situación cultural, a base de los cuales encarar el estudio y la evaluación de nuestras obras; antes, parecía hallarse perdida en los resquicios más mezquinos de la vida literaria, como también lo señaló en la misma época el colombiano Baldomero Sanín Cano³¹. En ese caso, el conjunto de valores asumidos, que él define en los términos de un americanismo militante, debía proporcionar a la crítica la dimensión continentalista y los criterios objetivos para su desempeño. En este caso, el

³⁰ Portuondo, José Antonio. *La emancipación literaria de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1975 (recoge los dos ensayos mencionados).

³¹ Sanín Cano, Baldomero. *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f. Los dos textos sobre la crítica literaria hispanoamericana que recoge esta Antología son contemporáneos a los antes citados de Portuondo y responden a la misma problemática.

cuestionamiento de una crítica altamente ideologizada y la exigencia de renovación de sus parámetros de ejercicio pasaba por el filtro de la tradición americanista que articula el grueso de la tradición intelectual latinoamericana. Esa tradición, como sugerimos en la primera parte de este trabajo y como tendremos oportunidad de ver más adelante, desempeñará un papel activo (juntamente con otras manifestaciones marcantes de nuestra tradición crítica) en la fijación de las particularidades que adquirió la modernización crítica en Hispanoamérica.

En otro sentido, y atendiendo a las características de la tradición crítica brasileña, Afrânio Coutinho ya en 1947 atribuía las insuficiencias de la crítica periodística a la ausencia de una percepción propiamente estética de las obras literarias. Solo la adopción de este punto de vista, en su opinión, estaría en condiciones de poner fin a las distorsiones propias de la orientación historicista que había predominado tradicionalmente en la crítica brasileña desde Sílvio Romero. Coutinho insertó su propuesta en el centro de la importante tradición histórico-literaria brasileña como un intento de despojarla de la perspectiva meramente lineal que consideraba contraria a la orientación estética que debían poseer los estudios literarios. La especificidad del nuevo enfoque crítico debía provenir de la concentración en la materia exclusivamente literaria, desde la cual debía reconstituirse la “historicidad” de la literatura como lo expuso en los diversos prólogos que escribió para cada uno de los seis volúmenes de su monumental *A literatura no Brasil*, de 1957³². En el terreno de la historiografía literaria se colocará también la importante contribución de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*. Podemos decir, resumiendo apretadamente la tan rica como variada tradición crítica brasileña, que las preocupaciones histórico-literarias catalizaron en gran medida el proceso de modernización de la crítica literaria en el Brasil.

³² La propuesta historiográfica de Afrânio Coutinho puede ser estudiada en el ya mencionado volumen *Introdução à literatura no Brasil*.

Ahora bien, el proceso de modernización de la crítica literaria a que venimos haciendo referencia representa un momento decisivo para el estudio de su evolución reciente y un punto de partida insoslayable para el entendimiento de las transformaciones que se han operado en ese campo de la cultura continental. Ha sido común referirse a este período señalando la situación de “crisis” en que entra la disciplina a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial; y se ha enfatizado, a modo de explicación, la correlación entre la crisis de la crítica y la emergencia de la denominada Nueva Narrativa Latinoamericana.

En efecto, se aceptó en términos generales que la necesidad de actualización y discusión del estatuto teórico y epistemológico de la crítica literaria latinoamericana tenía su origen en la emergencia de una “novísima” producción narrativa que hacía patente una profunda renovación del discurso literario que la crítica tradicional no había sido capaz de acompañar. Ese hecho era indicativo de la entrada en vigencia de una nueva conciencia artística interpretada en el sentido de una drástica internacionalización de la misma, y cuyo fundamento se encontraba en una modificación del conjunto de la cultura occidental que permitió a Carlos Fuentes decretar el “fin del regionalismo latinoamericano, coincidente con el fin del universalismo europeo, [pues] todos somos centrales en la medida en que todos somos excéntricos”³³, y al brasileño Haroldo de Campos definirnos ruidosamente como “os novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária”³⁴.

En cualquier caso, se interpretó que la emergencia de la nueva narrativa imponía a la crítica la obligatoria revisión de sus pautas metodológicas y de sus concepciones globales, tanto respecto a la propia crítica como a la literatura misma, a fin de “ponerse al día” con las nuevas condiciones. Con ello, el conjunto del proceso de

³³ Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

³⁴ Campos, Haroldo de. Da razão antropofágica. A Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Nº 62, jul. 1981.

modernización de la disciplina quedaba reducido a las proporciones de una discusión estrictamente estética, visualizada a imagen y semejanza de la propia crítica modernizada. Menos atención se prestó a los fenómenos de transferencia ideológica que acompañaron esa transformación de la conciencia crítica, agilizándola, diversificándola y renovando sus fundamentos teóricos; menos aún, si es posible, se examinó la correlación de esos cambios con el más vasto proceso de modernización social y cultural del continente que ya se encontraba en marcha al finalizar la década de 1920 y que no hará más que intensificarse en las décadas siguientes.

La modernización repercutió en los más diversos campos de la actividad intelectual latinoamericana. Y se manifestó, entre otros aspectos, en la asimilación de los problemas epistemológicos relativos a la definición del estatuto de las ciencias humanas que hizo surgir la crisis del positivismo decimonónico, abriendo el campo de la epistemología de las ciencias humanas y de la reflexión filosófica en torno a ellas. Particular repercusión tuvo en el campo de la lingüística, a través de la cual influyó en los estudios literarios europeos y norteamericanos de orientación formalista: primero a través de la lingüística estructural saussuriana y, luego, a través del generativismo chomskyano. En el caso de la crítica de inspiración dialéctica e histórica, el peso de los problemas epistemológicos no fue menor, dando origen a importantes propuestas que interactuaban con el neopositivismo estructuralista, como lo evidencia la difundida concepción del “estructuralismo genético” de Lucien Goldmann. La asimilación de esas problemáticas por parte de la crítica latinoamericana no solo dividió el campo de los estudios literarios con sorprendente simetría respecto al europeo, sino que catalizó el conjunto del proceso de modernización intelectual que estaba en marcha en el continente. En nuestro caso, reforzó la transformación de la crítica en una disciplina “autónoma” de proyectado carácter “científico” que en gran parte respondía al modelo de la lingüística de la cual tomó los criterios básicos sobre la base de los cuales definió su propio objeto de estudio y su metodología de

investigación específica, asumiendo a través de esas apropiaciones la compleja problemática epistemológica relativa a la legitimación del conocimiento que debía producir la nueva “ciencia literaria” que, por eso mismo, nacía ya en crisis. La inscripción de nuestra crítica en esa dirección del desarrollo de las ciencias humanas en general y de los estudios literarios en particular mediante la asimilación de las estéticas que allá la impulsaron puede ser considerada como el núcleo específico de la “crisis” de la disciplina crítica a que se ha hecho mención.

La exigencia incluso apremiante de dar respuesta a las cuestiones metodológicas y, más específicamente, epistemológicas que acompañaron la transformación de la crítica literaria en una disciplina universitaria, que es el aspecto más notorio de su modernización, se colocó en el centro de la crisis que la afectó en América Latina. Como lo expresó con toda convicción el crítico peruano Antonio Cornejo Polar:

Desde que la crítica literaria problematizó su propio quehacer, descubriendo que no podía seguir realizándose sin una previa autorreflexión, epistemológica en último término, una vaga sensación de desconcierto, de frustración a veces, acompaña el ejercicio de sus varias modalidades. Si este rastreo interior va al fondo de las cosas y hurga en el sustrato último de la crisis que inocultablemente afecta a nuestra disciplina, queda claro muy pronto que lo que está en juego es el estatuto científico del discurso crítico, o, si se quiere, la validez del conocimiento que propone y, en definitiva, la legitimidad de su existencia misma³⁵.

La crisis, pues, afectó principalmente el nivel del estatuto epistemológico del conocimiento acerca de la literatura producido por la crítica. Con ello, la reciente crítica literaria latinoamericana no

³⁵ Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: UCV, 1975. Cf. especialmente el ensayo allí recogido y titulado “Tareas y problemas de la crítica literaria contemporánea” al que pertenece el texto que hemos citado.

solamente se cuestionó a sí misma al constatar su desfase respecto al rumbo marcado por la nueva narrativa, sino que simultáneamente se encontró colocada ante la tarea apremiante de realizar su propia reconstrucción epistemológica y, por tanto, ante una situación de crisis mucho más compleja que la representada por aquel hipotético desfase. Sin embargo, en los casos más significativos de la crítica continental, la modernización intelectual condujo a una percepción más aguda del comportamiento literario y a una más rigurosa percepción de la naturaleza del trabajo crítico. Pienso principalmente, en Brasil, en autores como Augusto Meyer, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, João Alexandre Barbosa, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, entre otros, que desde distintas perspectivas teóricas modificaron con sus obras el panorama crítico de su país; o en críticos como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Cedomil Goic (y antes que ellos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes), entre tantos otros que sería largo enumerar, y que son responsables del surgimiento de una nueva conciencia crítica en Hispanoamérica.

No obstante, hay que insistir en que el advenimiento de una nueva fase en la historia de la crítica literaria latinoamericana estuvo lejos de responder exclusivamente a motivaciones, por así decirlo, de índole externa como las que hemos venido examinando. En realidad, ese proceso se encuentra íntimamente vinculado a los profundos reajustes sociales, económicos y políticos que tuvieron lugar en el continente a partir de la década de 1930, afectando el régimen de producción intelectual que había prevalecido en el continente hasta ese momento y, particularmente, a la infraestructura sobre la que había reposado el ejercicio de la crítica literaria.

Modernización intelectual y modernización crítica

La incorporación de los recursos teóricos que acompañaron la transformación de la disciplina se realizó por diversos caminos; no provinieron exclusivamente del arsenal que las nuevas estéticas

pusieron a disposición de los estudiosos. Dando pruebas de un sincretismo notable, estos no vacilaron en recurrir a otras fuentes e, incluso, a otras disciplinas que en el mismo período alcanzaban una presencia inédita en nuestra tradición intelectual y que cumplían entre nosotros procesos similares y aparentemente más exitosos de modernización. Es el caso de las ciencias sociales: florecieron los intentos por establecer correlaciones entre algunas interpretaciones del proceso social latinoamericano y la transformación del discurso literario como una vía para superar la situación de *impasse* en que se encontraba la propia crítica. Un sector importante de la crítica intentó la asimilación de las interpretaciones globales de la teoría de la dependencia como un recurso apropiado para interpretar la modernización intelectual en marcha como un fenómeno de transferencia ideológica que estaba teniendo lugar en el contexto de una nueva fase de dominación imperialista. Pero no solo del campo de las ciencias sociales. También se incorporaron recursos teóricos provenientes de la discusión que en torno a las artes plásticas había originado el surgimiento de una vanguardia artística que pugnaba por la internacionalización de la expresión plástica en el continente bajo la presión creciente del arte estadounidense que, tras la Segunda Guerra Mundial y una vez que las propuestas vanguardistas de los años veinte y treinta parecían agotadas, había desplazado en ese terreno a la Europa en reconstrucción.

Sin embargo, no son esos los únicos aspectos que se deben tomar en cuenta cuando se trata de investigar las vías por las que transcurrió el proceso de modernización crítica en Latinoamérica. Ese proceso también puede ser pensado como un intenso intercambio entre las perspectivas aportadas por las nuevas estéticas y las líneas maestras que rigen el comportamiento intelectual y, consiguientemente, las respectivas tradiciones críticas en Hispanoamérica y en el Brasil. Es necesario indicar, en efecto, que si bien ya a inicios de la década de 1950 la crítica estilística en Hispanoamérica, por ejemplo, parecía debilitada y hasta en proceso de abandono por parte de los críticos que se apresuraban a abrazar las nuevas corrien-

tes (aunque no ocurría lo mismo en el Brasil, que en ese momento consolidaba el análisis estilístico en sus cursos universitarios), ella representó una presencia determinante en nuestros estudios literarios que sería posteriormente “tierra abonada” para la recepción de las propuestas de análisis formal de los textos. Lo que, a largo plazo, tal vez permita matizar las condiciones que presidieron el trasvasamiento de esas tendencias a Hispanoamérica y el papel que desempeñaron en la modernización al entroncarse en una tradición “textualista” de estudios de la literatura, desencadenando una simbiosis que, sin duda, es preciso estudiar con mayor detenimiento. Las propuestas formalistas, en efecto, coincidieron en gran parte con una tradición de análisis textual (y no con su agotamiento o abandono) que había alcanzado uno de sus niveles más elevados en los representantes de la crítica estilística.

La consideración de estos reacomodamientos de la crítica latinoamericana permitiría también “hilar más fino” en la interpretación del nudo de polémicas surgidas a lo largo del período, en la medida en que en los intersticios de la apretada madeja de discursos y controversias críticas tuvo lugar la imbricación, bien que problemática, de las líneas rectoras de la tradición crítica con las nuevas propuestas. Para citar otro ejemplo en el ámbito hispanoamericano: la crítica de orientación sociológica, si bien por una parte reiteró los tópicos más comunes del sociologismo vulgar, por otra, en los casos más felices, llevó a cabo la recuperación de una problemática particularmente representativa de la situación americana que ya había marcado nuestra crítica de la primera mitad del siglo; pero ahora estaba provista de un instrumental teórico más sofisticado extraído del marxismo teórico europeo y de las renovadas ciencias sociales, que permitió replantear en forma más eficaz la cuestión de los vínculos entre la literatura y la sociedad.

Por otra parte, en el Brasil —como ya fue sugerido anteriormente— es notable que la primera fase de la modernización crítica se haya iniciado a través de una obra de carácter historiográfico de largo aliento como *A literatura no Brasil*, proyecto dirigido por

Afrânio Coutinho, seguida casi inmediatamente por la obra fundamental de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, ambas precedidas por importantes textos de revisión de la tradición crítica brasileña realizados por los mismos autores: *A tradição afortunada* del primero, y la *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, del segundo (este último, por lo demás, dedicado significativamente a la memoria de Mário de Andrade)³⁶. Ambas propuestas historiográficas, que, siendo divergentes, compartían, no obstante, referencias teóricas comunes, permitieron el lúcido entronque de la nueva fase con la importante tradición historiográfica de la crítica brasileña que ya desde el siglo XIX había dado textos decisivos para el estudio de la literatura brasileña³⁷.

Este proceso de intrincados reacomodamientos, cuyo análisis es indispensable para el conocimiento de la trayectoria seguida por la crítica latinoamericana y para la descripción de su proceso de modernización desde un punto de vista autonómico, no ha sido estudiado hasta ahora, no obstante su apremiante necesidad. El mismo pondría en evidencia un tipo de comportamiento crítico que no se limitó a la mera recepción pasiva de las propuestas importadas, sino que hizo de esa recepción una oportunidad de actualización y modernización de las respectivas tradiciones. El contexto en que tuvo lugar la implantación de ese régimen de mutuos intercambios, descaracterizaciones y apropiaciones selectivas que impulsaron la transformación del discurso crítico fue el de la modernización del conjunto de la actividad intelectual en el continente.

En efecto, al iniciarse la segunda mitad del presente siglo, ya se encuentra en marcha el proceso de reajuste del funcionamiento cultural del continente, originado por el agotamiento del modelo económico a través del cual América Latina se había incorporado

³⁶ Candido, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero* [1945]. São Paulo: Edusp, 1988. También: Coutinho, Afrânio. *A tradição afortunada*. Río de Janeiro: J. Olympio, 1968.

³⁷ Sílvio Romero, *História da literatura brasileira* (1888); la obra crítica de Araripe Júnior; José Veríssimo, *História da literatura brasileira* (1916); Ronald de Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira* (1919), entre los más destacados de este período histórico.

al régimen económico internacional desde mediados del siglo XIX y que fue acompañado por profundos cambios en la estructura económica y social de las sociedades latinoamericanas, pero también de importantes reacomodamientos en su régimen de producción intelectual. Surgimientos de nuevas disciplinas y mudanzas en la funcionalidad de los equipos intelectuales y nuevas modalidades de participación en el orden internacional de producción de conocimientos son, en términos generales, los rasgos que tornan patente la dirección en que se desarrollan tales transformaciones.

La formación de las modernas ciencias sociales latinoamericanas se cuenta entre los rasgos más destacados de la nueva fase, principalmente por lo que ellas van a aportar a la redefinición del concepto de América Latina, pero también por el hecho de haberse constituido en un paradigma teórico que llegó a influenciar de manera importante el conjunto de la producción intelectual del continente, particularmente la del área humanística. En efecto, tras el abandono de la modalidad ensayística que desde el XIX había canalizado la reflexión sobre las peculiaridades sociales, políticas, históricas e intelectuales del continente, las ciencias sociales alcanzaron elevados niveles de eficiencia teórica, coincidente con su inserción crítica en el discurso sociológico y económico de los países centrales, especialmente en lo que respecta a los estudios sobre América Latina, cuya concepción general renovaron y reformularon. A ese proceso contribuyó de modo decisivo la transformación de la función social de la universidad en todo el continente y su conversión en dinámicos centros de renovación del trabajo intelectual en todas las áreas del saber y, particularmente, en la de las ciencias humanas, donde se agudiza y desarrolla una postura crítica tanto respecto a la sociedad en transformación como a la función que los intelectuales estaban llamados a desempeñar en ella. En el ámbito específico de la crítica literaria, este será el momento en que abandone la modalidad periodística de su ejercicio, necesariamente constreñido por limitaciones impuestas por el medio, para inscribirse en el contexto de una comunidad de críticos que ya no es meramente nacional,

sino de corte universalista y cuyo espacio es por antonomasia la universidad.

La modernización, pues, transcurre por caminos heterogéneos y complementarios al mismo tiempo. Ella afecta al conjunto del equipo intelectual, constituyendo por ello mismo un proceso estructural que, al mismo tiempo que rearticula la organización de los intelectuales como grupo social diferenciado, redefine su función, altera su tradicional relación con el saber que ellos detentan y, desde este nivel que podemos llamar infraestructural, se irradia a las distintas áreas de la actividad intelectual, respondiendo a motivaciones que son simultáneamente externas e internas.

Enfocada desde este punto de vista, la recepción de las modernas propuestas críticas representa apenas uno de los aspectos externos, aunque, sin duda, capital, que impulsaron la modernización de la disciplina en todo el continente. Pero aún así es preciso insistir en la doble significación que tuvo esa recepción. En efecto, la consecuencia más notoria y también más superficial de dicha recepción consistió en la pueril imitación de los modelos importados que, como modas sucesivas, invadieron el continente a partir de la mitad del siglo. Ello dio origen a una generalizada trivialización del discurso crítico que pasó a interesarse más por exhibir los tecnicismos simplificados por la vía de la indiscriminada divulgación editorial, que en comprender efectivamente el proceso de la literatura que se desenvolvía ante sus ojos. Pero en los casos de mayor lucidez, que son los que realmente importan, la recepción crítica de dichas propuestas asumió el sentido más profundo de la modernización de la disciplina. Esta estuvo lejos de consistir en la mera apropiación mimética de las teorías foráneas. Su carácter más significativo consistió tanto en la renovación de la propia tradición crítica latinoamericana como en la elevación de su ejercicio a inéditos niveles de autoconciencia y eficacia teórica, lo que le permitió recolocar problemas fundamentales para los estudios literarios y abrir nuevos enfoques para el estudio de la propia tradición literaria latinoamericana y de su particularidad como proceso cultural.

Desde un punto de vista interno, ese proceso puede ser interpretado como la transformación de la práctica crítica en disciplina universitaria. En efecto, el escenario privilegiado de la modernización intelectual fue la universidad. Podemos decir, incluso, que una descripción pertinente del proceso de la crítica consiste en señalar su traslado desde las páginas de los periódicos a las aulas de clase y a los centros de investigación. O, lo que es lo mismo, la transformación del crítico en docente e investigador.

Este desplazamiento afectó igualmente los aspectos relativos a la producción de conocimientos en el sentido a que hicimos referencia en el párrafo anterior, y también a la *transmisión* o circulación de los resultados del trabajo crítico. La nueva fase dará prioridad a las revistas académicas y dejará para los suplementos literarios de los periódicos las versiones simplificadas y las vulgarizaciones más o menos generales de los trabajos de investigación, dotados de un carácter más técnico y especializado. Al lado de esos rasgos, cabe destacar lo que podemos llamar la internacionalización del discurso crítico y de las referencias teóricas, que pasó a manejar articulado al público académico (la comunidad internacional de críticos) al que ahora va dirigido, en contraste con el público cautivo lector de periódicos y suplementos literarios con el que había contado tradicionalmente.

En el Brasil, el papel relevante que desempeñó la universidad en la modernización intelectual del país y, específicamente, en la modernización crítica quedó nítidamente marcado por la circunstancia de que la fundación de la misma, realizada en la década de 1930 (la de São Paulo en 1934 y la de Río de Janeiro en 1936), fue concebida desde el primer momento como un proyecto explícito³⁸

³⁸ Véase el importante estudio de Irene Cardoso, *A universidade da comunhão paulista* (Río de Janeiro: Editora do Autor, 1979), donde la autora muestra documentadamente y en forma detallada las vinculaciones entre el proyecto de fundación y la universidad, que se remonta al fin de la segunda década del siglo, y el proyecto político de las oligarquías modernizadoras organizadas en torno al influyente diario *O Estado de S. Paulo*, dirigido por Júlio de Mesquita Filho con estrecha colaboración de otros hombres públicos e intelectuales que serán responsables directos por la instalación de la Universidad en 1934.

de actualización y de integración sistemática a los padrones más elevados de la cultura universitaria europea a través de la contratación directa de profesores y especialistas de todas partes de Europa que oficiaron como maestros fundadores. La actuación de hombres como Lévi-Strauss, Roger Bastide o Giuseppe Ungaretti en la Universidad de São Paulo, cuyos trabajos ocuparon posteriormente un lugar fundamental en las referencias teóricas que manejó el debate de los años sesenta y setenta, colocó a la intelectualidad brasileña desde ese momento en contacto con los problemas fundamentales de la cultura científica y humanística occidental. La universidad, en efecto, fue un factor de incalculable eficacia para la plena modernización de la función intelectual en el Brasil³⁹.

En el caso de Hispanoamérica, la función modernizadora que cumplió la universidad acaso sea menos nítidamente perceptible. Pero su papel fue igualmente eficaz, involucrando factores de distinto orden que van desde la larga tradición universitaria de la cultura hispanoamericana hasta fenómenos de orden político, como la guerra española del 36, que lanzó al territorio hispanoamericano una importante generación de profesores e intelectuales españoles (los “transterrados”), cuya actuación en la dinamización de la cultura universitaria hispanoamericana fue de una importancia determinante.

El proceso hispanoamericano podría ser examinado tomando como referencia la evolución de la universidad argentina durante el período que consideramos, específicamente a través de la polarización de las universidades de Rosario y Buenos Aires. Esta última, con una larga tradición de más de siglo y medio (fue fundada en 1821), fue desde el siglo XIX el centro de la vida intelectual argentina y, desde 1927, el asiento del influyente Instituto de Filología que bajo la dirección de Amado Alonso proyectó a nivel continental los estudios lingüísticos y filológico-literarios, y fue el fundamento institucional para el asentamiento (como también ocurrió con

³⁹ Véase, en este sentido, la importante reflexión de Antonio Candido, “O saber e o ato”, publicada en *Língua e Literatura* (São Paulo, N^{os} 10-13, 1981-1984).

el Instituto Caro y Cuervo en Colombia) de la filología hispánica como orientación dominante de los estudios universitarios sobre la literatura en Hispanoamérica. Por él pasaron los más notables estudiosos de la literatura hispanoamericana, y el Instituto mismo llegó a constituirse en un baluarte de la vigorosa tradición filológica antes que en un instrumento capaz de asimilar y proyectar la modernización. Esta tarea correspondió, por el contrario, a otros centros de educación superior, como la Universidad de Rosario, por cuyas aulas pasaron en distintos momentos y cumpliendo tareas docentes la mayor parte de los críticos responsables de la renovación de los estudios literarios en la Argentina. Fue allí donde se incorporaron las teorías psicoanalíticas aplicadas al estudio de la literatura argentina, donde se inició el examen de la literatura en relación con el proceso ideológico y político del país, donde, en fin, se asimilaron con entusiasmo las nuevas propuestas metodológicas⁴⁰.

Con mayor o menor nitidez, este proceso, con variantes locales, tuvo lugar en otros lugares del continente y tal vez sea posible percibir su homogeneidad —aunque no sea más que desde el limitado punto de vista bibliográfico— por los textos comunes que manejaron y que sirvieron de referencia en la introducción de las nuevas perspectivas en el análisis y la teoría de la literatura, como ya hemos señalado en otro lugar. La amplitud de la apertura a nuevos enfoques, así como la diversidad de las opciones teóricas que la internacionalización de la disciplina puso a disposición de los estudiosos, tal vez pueda ser medida por la aparición del libro de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, de 1960, que sigue de cerca el texto de Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, introduciendo así en la discusión estética del continente la perspectiva fenomenológica y gestáltica. El importante crítico Mário Pedrosa, del Brasil, ya había introducido referencias teóricas

⁴⁰ Debemos esta interpretación del comportamiento y la función que desempeñó la universidad argentina en la fase de modernización a las investigadoras Beatriz Sarlo y Susana Zanetti, con quienes nos entrevistamos en Buenos Aires en 1986. No nos fue posible, sin embargo, obtener orientación respecto a material editado que estudie ese proceso.

similares en la consideración de la producción plástica brasileña en un trabajo de finales de la década de 1940⁴¹.

Sin embargo, la descripción del proceso de modernización crítica que hemos hecho hasta ahora acaso resulte menos completa si no retomamos otros aspectos de sus relaciones con la tradición latinoamericana de crítica y estudios literarios. Un aspecto fundamental de la modernización, en efecto, consistió en la suplantación aluvional de las corrientes críticas que se habían venido desarrollando en el continente desde mediados del siglo XIX. Esa suspensión de la tradición crítica fue hasta tal punto drástica en Hispanoamérica que la recepción de las estéticas universalistas dejó durante casi dos décadas prácticamente fuera de circulación, despojándolos de su significación teórica, a los más importantes críticos que actuaron desde la fase modernista hasta mediados del presente siglo. Autores como José Martí, Rodó, Manuel Ugarte, González Prada, Mariátegui, Alfonso Reyes, Alberto Zum Felde, Pedro Henríquez Ureña, Baldomero Sanín Cano pasaron a constituir referencias extrañas vistos desde la perspectiva de las nuevas preocupaciones o apenas materia de estudios de una dudosa “historia de las ideas” desprovista de relevancia teórica para las exigencias de la nueva hora. Esos autores, no obstante, fueron responsables por las más importantes formulaciones de la problemática de la literatura hispanoamericana, examinándola desde el punto de vista de sus vinculaciones con el proceso social y cultural, sin por ello descuidar su relevancia propiamente literaria. Los problemas examinados por ellos, si bien fueron desplazados, estuvieron lejos de ser resueltos por la sola presencia de las nuevas tendencias. Antes, al contrario, esas preocupaciones, así como los problemas que aquellos críticos plantearon, conservaron su vigencia y modelaron soterradamente los rumbos del debate modernizador.

En el Brasil, como hemos dicho, la modernización transcurrió por caminos diversos de los de Hispanoamérica. Pero la sola cir-

⁴¹ Pedrosa, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

cunstancia de que la nueva generación de críticos se haya visto compelida a tener a un Sílvio Romero, a un José Veríssimo o a un Mário de Andrade como puntos de referencia en contraste con los que definieron en alguna medida sus posturas críticas, pone en evidencia una forma distinta de relacionarse con la tradición que por ello mismo se mostraba más activa. Lo que no impidió, sin embargo, el efecto descaracterizador del impacto modernizante, dando origen a los mismos ruidosos debates y a las mismas superficiales apropiaciones de los métodos importados.

Ahora bien, en y a través de esos debates, subsistió la preocupación por los problemas fundamentales de la cultura del continente y, más ampliamente, por la forma como su literatura se integra a su proceso social y cultural. Estos problemas habían sido retomados por los más lúcidos representantes de la generación modernista en el Brasil, desde Mário y Oswald de Andrade a Gilberto Freire y Sérgio Buarque de Holanda, lo que permite medir la diversidad de matices con que se transmitieron a la nueva generación los problemas relativos a la especificidad de la literatura brasileña y de su cultura. Que no se trataba de problemas muertos lo demostró, por ejemplo, el debate en torno al concretismo en la poesía y en la pintura, pero también la narrativa regionalista que culmina en João Guimarães Rosa, cuya obra volvió a destacar el problema de la modernidad y la tradición como su propia clave de lectura. Otro tanto es posible observar en Hispanoamérica con la obra de sus más destacados narradores contemporáneos: los textos de García Márquez, Rulfo, Carpentier, Lezama Lima, Ciro Alegría, etc., reasumen el mismo problema que, por su parte, en el campo de las artes plásticas, estaban retomando el cubano Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo, Fernando Botero... Es también lo que al menos parcialmente expresa el hecho de que al lado de los tecnicismos críticos más refinados y de los problemas estéticos más actuales, subsistieran las estruendosas propuestas del realismo mágico o de lo real maravilloso que insistían en definir el carácter de la literatura latinoamericana a partir de una problemática singularidad mágicomítica de su cultura.

“Muy antigua y muy moderna”, como la definió Ángel Rama citando el verso de Darío, la cultura y la literatura latinoamericanas parecían exigir, en pleno furor modernizante, una respuesta crítica integradora que permitiese retomar el sentido de esa tensa supervivencia y aprehender la nota capaz de coordinar ese “coro de contrarios”, ese contrapunto entre tradición y modernidad, sin renunciar, no obstante, a los derechos y a la vitalidad que, incontestablemente, pertenecen a cada uno de ellos. Entre ambos polos de tensión discurrió la formación de la moderna crítica literaria latinoamericana.

Bibliografía

- Barbosa, João Alexandre. *A tradição do impasse*. São Paulo: Ática, 1974.
- Campos, Haroldo de. Da razão antropofágica. A Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, N° 62, jul. 1981.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- . *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Lima, Alceu Amoroso [Tristão de Athayde]. *Teoria, crítica e história literária (Antologia)*. Selección y presentación de Gilberto Mendonça Telles. Río de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos/Instituto Nacional do Livro, 1980. Martins, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Reyes, Alfonso. Aristarco o anatomía de la crítica. In: —. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo XXI, 1974.

LA CRÍTICA BRASILEÑA DESDE 1922

José Guilherme Merquior

Brasil. Escritor y diplomático, fallecido en 1991. Ejerció diversos cargos en las embajadas de Brasil en París, Bonn, Londres y Montevideo. Fue embajador de Brasil en México, donde creó la cátedra Guimarães Rosa en la UNAM. Es autor de más de veinte libros, entre los cuales se cuentan: *Razão do poema* (1965); *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969); *Verso universo em Drummond* (1975); *De Anchieta a Euclides* (1977); *Rousseau e Weber* (1980); *De Praga a Paris* (1986); *Crítica 1964-1989* (1990); *O liberalismo antigo e moderno* (1991). *Liberalism, Old and New* (1991); *Foucault* (1991); y la publicación póstuma *El Comportamiento de Las Musas* (2005).



I

En la crítica literaria brasileña, la era moderna se abre con el movimiento modernista, detonado en la célebre Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922). Las últimas siete décadas admiten una división natural en tres períodos. El primer período se extiende de la explosión de la vanguardia hasta la segunda posguerra. Fue dominado, en términos de acción y reacción, por el movimiento modernista. El segundo período llega a la mitad de los años sesenta. El tercero, en fin, corresponde a los últimos veinte años de producción crítica.

Como es evidente por las fechas señaladas, el primer período coincide con el florecimiento de la creación literaria modernista en la poesía o la novela, algo que se puede enmarcar desde *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade (1922) hasta *Claro enigma* (1951)

de Carlos Drummond de Andrade o *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, piedra fundamental del hermetismo neosimbolista en la moderna poética brasileña y de cierto modo el equivalente en verso a la gran prosa neomoderna de Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*, 1956). En el segundo período, la crítica acompaña la afirmación de las primeras corrientes posmodernistas, como la poesía de la generación del 45, o la ficción faulkneriana subsecuente a la obra de Graciliano Ramos y a la novela nordestina de los años treinta y cuarenta. Finalmente, en los dos decenios postreros la crítica despliega una clara radicalización teórico-metodológica, mientras la literatura entra y sale de la neovanguardia experimentalista, iniciada a fines del decenio de los cincuenta pero triunfante en el siguiente, gracias al “tropicalismo” y al “espíritu del 68”.

En la edad modernista (1922-1950) la praxis crítica fue obra de hombres de letras: un ensayismo no académico de militancia vanguardista o ideológica. Dicha crítica, además de no académica en la medida en que no era universitaria, era también antiacadémica por su oposición a los valores y procedimientos del *establishment* literario, en aquel entonces representado por la Academia Brasileña de Letras, fundada en 1896 y todavía, un cuarto de siglo después, considerada como centro de la mentalidad ‘parnasiana’. A la Academia, templo de la literatura oficial del largo posromanticismo brasileño (c. 1870-1922), se contraponían así las sectas de la vanguardia, las cuales, principalmente en São Paulo y en Río de Janeiro, se inspiraban en la variada rebelión estética del modernismo europeo de combate (1910-1922).

La figura central de la crítica modernista no fue un crítico profesional sino uno de los adalides del movimiento en São Paulo: Mário de Andrade (1893-1945), poeta, ficcionista y musicólogo. Con sus artículos, pero sobre todo con sus cartas (Mário padecía, según él mismo, de “gigantismo epistolar”), el autor de *Macunaíma* influyó decisivamente en la conversión o formación de poetas cruciales en la maduración del modernismo, como Manuel Bandeira o Carlos Drummond.

Su poética debe considerarse cercana al futurismo francés: Cendrars, Apollinaire, Max Jacob. Como el último Apollinaire, Mário buscaba una forma de expresión que rompiera con el decadentismo sin caer en el dadaísmo o el surrealismo puro. Desde luego, Mário defendía el derecho de desvarío sobre la supralogicidad de lo poético. Pero ya en 1922, en el “Prefácio interessantíssimo” a su libro de poesía *Paulicéia desvairada*, él veía en el primitivismo, en lo elemental, un factor de orden y construcción refractario al subjetivismo impresionista (es la huella del Apollinaire de “L’esprit nouveau”). El poeta, a su juicio, debía a la vez escribir ‘fatalizado’, esto es, bajo la fuerza de la inspiración, y saber distinguir el arte literario del lirismo puro. Debía, en particular, “poner inteligencia en la poesía” —un ideal nada lejano de Eliot, o de las concepciones de un Musil acerca de lo sentimental en literatura.

A medida que el modernismo iba de la ruptura-provocación a la construcción de un arte nuevo, tanto más valoraba Mário la *técnica* —una técnica que no fuera simplemente un *know-how* artesanal, una familiaridad con el material, ni un virtuosismo, mero dominio de una tradición artística, sino una solución personal dada por el poeta a su tema, frente a los retos de un determinado contexto histórico—. De ahí que la técnica involucrara el problema de la nacionalidad en el arte. “¡No leas Francia un par de meses!”, escribía Mário al joven Drummond. Sin embargo, le importaba más bien ‘ser brasileño que ser nacionalista’. Le repugnaba el exotismo, inclusive el modernista (como en el nativismo dadá de Oswald de Andrade, 1890-1954, el *enfant terrible* de la vanguardia, fundador, en 1928, del movimiento y revista *Antropofagia*).

En definitiva, el nacional-modernismo marioandradino estuvo dirigido contra el subjetivismo desenfrenado y enajenante del viejo *ethos* individualista, depredador y autoindulgente de la cultura de élite en el Brasil oligárquico de su tiempo. Por ello rechazó la disyuntiva ludismo/responsabilidad. Espíritu profundamente religioso, aunque no en el sentido confesional, Mário trató de inculcar en la vanguardia toda una ética, a la vez artística y social, del escribir. En Brasil, la literatura *belle époque* había sido a menudo

“anatoliana”, impregnada de un escepticismo tan elegante cuan superficial. El catolicismo inquieto de Mário no tenía connivencia con ese esteticismo. El practicó y preconizó una literatura muy lúcida o, en sus palabras, “arlequinal”; pero hondamente “interesada” en el hombre y su sociedad.

Sus mayores logros analíticos como crítico literario reflejan esas preocupaciones: el diagnóstico de la falta de héroes positivos en la mejor ficción brasileña, sus interpretaciones psicológicas del escapismo romántico y luego del moderno, etc. Pero Mário de Andrade también apuntó (e intentó remediar) un gran defecto, según él, de la crítica brasileña desde Sílvio Romero: la incompreensión de lo poético.

El segundo y más culto de los grandes críticos modernistas, Sergio Buarque de Holanda (1902-1982) provenía de un substrato intelectual muy distinto al de Mário de Andrade —pero seguramente apto para superar la vieja tara de la “incompreensión de lo poético”—. Cuando el otro fino crítico del modernismo de Río de Janeiro, Prudente de Moraes, neto (1904-1977), lo invita a dirigir la segunda revista del movimiento, *Estética* (1924-1925), que sería también la más productiva en términos de reflexión literaria, el joven Sérgio Buarque aún no disponía del vasto aparato de cultura germánica, actualizado en contacto con los maestros de la República de Weimar, que emplearía en los años treinta para profundizar la interpretación histórica de Brasil —un género ensayístico que iba a culminar, aparte Gilberto Freire, con su libro *Raízes do Brasil* (1936).

En aquel entonces, Sérgio Buarque parecía más bien atraído por el nuevo verso europeo, viendo en Cendrars un anti-Laforgue, un antidecadente neorimbaudiano que daba al dionisismo de Rimbaud una deseable inflexión objetivista; y es asimismo de su pluma el primer ensayo sudamericano sobre el *Ulysses* de Joyce. Su librito *Cobra de vidro* (1944) mezcla agudos análisis poéticos con una sana visión antiarielista de América. Pero fue a partir de su intimidad con los románticos alemanes que Sérgio comentó, con exquisita perspicacia, el lirismo terso de Manuel Bandeira. El mismo Bandeira probó ser un excelente crítico de poesía, en su *Apresentação da poesia brasileira*, también de 1946.

El eje São Paulo-Río de Janeiro no agotaba, ni mucho menos, al modernismo de choque en sus años heroicos, que preceden y preparan el conflicto político de 1930. En Recife, alrededor del carisma de Gilberto Freire, se formó un otro modernismo, “decadente” y regionalista (Freire organiza un congreso regionalista ya en 1926). Ahí entronca la crítica de Olívio Montenegro (1896-1962), intérprete de la novela naturalista y moderna (Graciliano, Lins do Rego, etc.). El mismo Freire, historiador social auténtica y deliberadamente literario, y que conocía muy bien la literatura nueva, especialmente los modernos anglosajones, no desdeñó la crítica: sus ensayos sobre Euclides, Augusto dos Anjos o Manuel Bandeira son páginas de gran penetración.

Pero al lado del modernismo sureño y del nordestino hubo otro, también centrado en Río de Janeiro, que merece más bien el apodo *pseudomodernismo*. Tal fue el grupo de Graça Aranha (1868-1931), un ex-discípulo de Joaquim Nabuco que intentó dirigir la vanguardia peleándose con la Academia en 1924. Graça Aranha —“la araña sin gracia”, en el inevitable sarcasmo de Oswald de Andrade— definía el ‘espíritu moderno’ como un esteticismo vitalista. El viejo diplomático retirado sabía comentar con argucia los astros de la cultura finisecular, Nietzsche, Ibsen, Strindberg —pero para la seriedad juguetona de Sérgio Buarque o de Mário de Andrade su ‘estética de la vida’ era apenas un decadentismo más, epigónico y declamatorio. Lo que hace falta, opinó Prudente, no es una estética de la vida— es cuidar, eso sí, de la vida de lo estético.

Para empeorar las cosas, Graça Aranha, cosmopolita fanático, solía regañar a la vanguardia paulista por su voluntad de primitivismo expresional. A su juicio, el estilo antropofágico reanudaba —con la debilidad ancestral del hombre de los trópicos— el viejo terror cósmico, la inferioridad pánica frente a la naturaleza. De nada sirvió a Graça dar su *placet* al verso moderno —solo lo hizo, ironizó Sérgio Buarque, porque en realidad no le interesaba ninguna poesía, moderna o antigua—. El malentendido de la adhesión modernista de Graça Aranha no podía ser más completo.

A ese pseudomodernismo esteticista estuvo ligada la crítica brillante y epidérmica de otro diplomático-escritor, el poeta whitmaniano Ronald de Carvalho (1893-1935). Su *Pequena história da literatura brasileira* (1919) llegó a pasar, en vísperas del modernismo, por un modelo de gusto y elegancia, a pesar de que su trabajo crítico, en términos de conceptualización y apreciación, derivaba claramente de los esfuerzos anteriores de Sílvio Romero y José Veríssimo.

Uno de los responsables por la aclamación de la *Pequena história* de Ronald fue Alceu Amoroso Lima (1893-1983), que la llamó “magnífico compendio de interpretación”. Alceu, quien se distinguiría en la crítica bajo el pseudónimo Tristão de Athayde, se convirtió al catolicismo integrista a fines de los años veinte. En 1929, su famoso “adiós a la disponibilidad”, anunciando su compromiso doctrinario, tomó precisamente la forma de una carta abierta a Sérgio Buarque, el gran intelectual del modernismo en Río de Janeiro.

Ya antes de su conversión Alceu había hecho serias críticas al estilo primitivista de la vanguardia. Un ensayo de 1925, “Literatura suicida”, condena el “modernismo destructivo” de Oswald de Andrade, la “importación de poesía en deterioro” basada en ejemplos dadaístas y expresionistas. Defendiendo a Graça Aranha de los ataques de Oswald, Alceu abogaba con gallardía un nuevo clasicismo (“no una vuelta al clásico, sino una *ida* al clásico”), un moderno humanismo unanimista, capaz de rebasar la desorientación hiper-subjetiva de la vanguardia. Alceu citaba a Max Jacob (“una época clásica es una época unitaria, caracterizada por una especie de desinterés por el ego”) y, naturalmente, al T. S. Eliot de “Tradition and individual talent”, el de la poesía como huida de la personalidad.

Como se puede ver, el crítico, que no se había mostrado reacio al ideal de verso moderno, ‘armónico’, expuesto en el ya mencionado ‘Prefácio interessantíssimo’ del poeta-musicólogo Mário de Andrade, no proponía una restauración “académica” sino un modernismo de orden y construcción, en sintonía con la tendencia general del arte moderno alrededor de 1925. Las citas de Max Jacob o de T. S. Eliot indican que la poética del joven Alceu y la de Mário no eran irreconciliables.

En el caso de la era modernista, Alceu describió su posición en los años veinte como una gravitación hacia el neotomismo llena de simpatía hacia el modernismo en arte. A diferencia de Mário de Andrade (quien lo declaró “perdido para la crítica” luego de su conversión integrista), no sentía la opción confesional como un óbice a la libertad artística. A diferencia de su primer mentor católico, el ensayista reaccionario Jackson de Figueiredo (1891-1928), Alceu no veía la revolución estética como contraria a la renovación espiritual. Al contrario, aunque sin cohonestar, según quedó visto, el libertarismo absoluto de las vanguardias radicales, Alceu encaraba lo que seguía siendo sagrado para Mário —“el derecho a la búsqueda estética”— como una virtual máquina de guerra contra los pilares de la cultura burguesa: el naturalismo (artístico y filosófico) y el individualismo.

“Ni antimodernista porque católico como Jackson, ni anticatólico porque modernista como Mário”, Alceu evolucionaría más tarde hacia el tomismo democrático y modernófilo de Maritain, la gran referencia filosófica de su pensamiento a partir de la década del cuarenta, cuando empieza a reemplazar el integrismo por el catolicismo progresista con que combatiría sin tregua el régimen autoritario nacido en 1964.

Sin embargo, en lo concreto, el desarrollo de su prolija predicación ideológica interrumpió por varios años su labor de crítico. La obra de Alceu, sobreponiéndose a su persona como Tristão de Athayde, terminó por alejarlo bastante de la interpretación empática de las técnicas literarias modernas, mientras el compromiso católico daba a su ensayismo claro, culto y enérgico un matiz apologético crecientemente ortodoxo —ortodoxia integrista u ortodoxia progresista, pero siempre dentro de un moralismo católico poco sensible a los meandros ético-estéticos de la literatura novecentista—. Así fue incluso en el caso de la mejor novela cristiana (Cornélio Pena, Lúcio Cardoso) o de la poesía espiritualista; si bien es cierto que Alceu ubicó certeramente en la angustia urbana de Drummond un Baudelaire tropical, la verdad es que alabó, pero no analizó en

profundidad ni siquiera la gran poesía católica, ya sea en la línea surreal de Murilo Mendes y Jorge de Lima o en la neorromántica de Augusto Frederico Schmidt.

En cambio, Alceu cultivó con real sagacidad la clasificación y periodización literaria o histórico-cultural. La prueba está en su tipología cuaternaria del modernismo brasileño, donde discierne lúcidamente a los “primitivistas” de São Paulo, a los dinamistas de Río de Janeiro (el grupo de Graça y Ronald), a la corriente nacionalista de Plínio Salgado y Cassiano Ricardo (1895-1974; un poeta cercano al Estado Novo de Vargas que vendría a incursionar con talento por la crítica de poesía), en fin al cenáculo espiritualista de la revista *Festa* (1927), en donde el universalismo era pensado en contra del exuberante brasilianismo de las vanguardias paulistas. Asimismo, las exploraciones de Alceu (en su *Quadro sintético da literatura brasileira*, 1956) en torno al “neomodernismo” —la evolución “anónima” de la literatura, desde la posguerra, más allá de las líneas de fuerza del modernismo— constituyen un *tour de force* de valentía crítica, en el esfuerzo de inferir convincentemente una dirección entre la abigarrada y compleja producción contemporánea.

Los grandes críticos brasileños de antaño, observa Antonio Candido en *A educação pela noite*, eran peritos en balances históricos, como el de Romero en 1888 o el de Araripe Jr. sobre 1893. Alceu Amoroso Lima pertenecía a esa raza intelectual, solo que operaba con otras premisas ideológicas. En ese sentido, su estructura mental ya lo apartaba de la índole de la crítica modernista. Esta, a pesar de los manifiestos y poéticas-programa, se caracterizaba más por el ejercicio de una sensibilidad activa que por el espíritu de sistema. Por eso, quizás su crítico más representativo haya sido el paulista Sérgio Milliet (1898-1966). Sofisticado y agnóstico, igualmente a gusto en la crítica de arte, Milliet hizo del diario una forma ideal para frecuentes iluminaciones interpretativas, y para presentar al público brasileño muchos clásicos modernos, algunos de ellos todavía *in fieri*. En él la mirada modernista gana en sensibilidad lo que pierde en afán mesiánico.

II

Sería muy difícil sostener que la literatura de nuestro siglo es superior a la del siglo pasado. Proust, Joyce y Thomas Mann son espléndidos novelistas —pero no mejores, al fin y al cabo, que Balzac o Stendhal, Flaubert, Dostoiévski o Tolstoi; y lo mismo vale para la lírica o el drama—. En cambio, la *crítica* novecentista fue una cosecha todavía más rica que su predecesora de la edad victoriana, la cual, no obstante, contó con una gran cantidad de críticos sobresalientes.

Ahora bien, entre los mejores críticos de este siglo, hubo hombres de letras y hubo académicos —críticos-escritores y críticos-profesores—. En general, los grandes nombres de la crítica alemana, suiza y eslava pertenecían al segundo tipo, ya que universitarios fueron o son Spitzer, Curtius, Auerbach e Jauss, Shklovski, Jakobson, Mukarovsky y Starobinski, aunque no así Lukács, Benjamin y Bakhtin.

Del lado occidental, el tipo hombre de letras parece haber sobrevivido por más tiempo. Críticos-creadores como Valéry, Pound, Eliot y Octavio Paz o críticos-filósofos como Croce, Ortega y Sartre no fueron académicos. Tampoco lo fueron, en Francia, Paulhan, Blanchot, Bénichou o, por largo tiempo, Roland Barthes; o aun, en el área ibérica, Alfonso Reyes. En Estados Unidos, de Mencken y Edmund Wilson a Kenneth Burke y Susan Sontag, un lugar central en la producción crítica fue ocupado por ensayistas *free-lance*. Por otro lado, de Richards y Ransom a Frye, Trilling y Harry Levin, o a Harold Bloom y Frank Kermode, pasando por Dámaso Alonso, Gianfranco Contini, Rodríguez Monegal o Eduardo Lourenço, la cohorte “occidental” tampoco no carece de críticos universitarios, a tal punto que, en la actualidad, el tipo académico de crítico es claramente hegemónico.

En Brasil, el agotamiento de la era modernista impuso progresivamente un neto predominio de la crítica académica. Y la primera consecuencia de esa nueva configuración del papel de crítico fue desde luego, como en otros países, la intensificación de la concien-

cia metodológica. La crítica modernista había discutido mucho en el plano de la poética, pero casi no había teorizado, a nivel epistemológico, sus propios métodos. Incluso no parece exagerado decir que la crítica premodernista, involucrada como estaba en un paradigma tainiano de científicismos deterministas, mostró a veces más inquietud metodológica que el promedio de la mejor crítica modernista. He aquí un campo en el que ni siquiera Alceu Amoroso Lima, con sus preocupaciones de fundamentación filosófica, llega a rebasar la “conciencia metodológica”, acertada o errónea, de un Sílvio Romero. De todos los grandes críticos modernistas, solo Sérgio Buarque enfrentó de veras la “cuestión del método” —pero lo hizo, significativamente (en ensayos tardíos, reunidos en el libro *Tentativas de mitologia*), en diálogo con el “new criticism” y el positivismo lógico, corrientes cuyo impacto en Sudamérica es posterior a la Segunda Guerra Mundial.

El vehículo natural del crítico-hombre de letras había sido el artículo periodístico —con frecuencia, la “columna”, es decir, el artículo regular en diarios como *O Jornal*, *Diário de Notícias* o el *Correio da Manhã* o aun, en São Paulo, *Folha da Manhã*, *Diário de São Paulo* y *O Estado de S. Paulo*—. Al completarse la evolución hacia una crítica masivamente universitaria, en los años setenta, el estudio académico, o sea, el ensayo para publicaciones especializadas, la ponencia para coloquios doctos y (*horresco referens*) la misma tesis de postgrado, pasaron a monopolizar la producción crítica más influyente. Sin embargo, la crítica “neomoderna” (para usar la cómoda etiqueta de Alceu) empezó su proselitismo precisamente en los diarios. La universalización disciplinaria del estudio de la literatura, coincidente con el *essor* de las facultades de letras, fue predicada en la columna “Correntes cruzadas”, del profesor *bahiano*, radicado en Rio, Afrânio Coutinho (Nº 1911).

Mientras tanto la prensa hospedaba los artículos de los últimos críticos del puro tipo “hombre de letras”. Los más importantes eran católicos, pero bien distintos de Alceu. El fino ensayismo de Roberto Alvim Correia (1901-1983), quien había sido editor en París

(Correia & Corti), se inspiraba en el existencialismo cristiano y comentaba con finura a la vez la poesía de Cecília Meireles o la novela de Julien Green. Pero el crítico periodístico más escuchado en los años cuarenta y cincuenta fue el pernambucano Álvaro Lins (1912-1970). Especialista en Proust y Eça de Queirós, Lins representaba un catolicismo de izquierda más liberal que el de Alceu. A él se debe la primera consagración crítica de la ficción de Guimarães Rosa. Antagonista de Coutinho, Lins encarnaba sobre todo un humanismo impresionista refractario a las recetas metodológicas del formalismo en ascensión.

Esa crítica impresionista en tono y formato periodístico sobrevive hasta hoy, fuera del ámbito católico, en la extensa producción del paranaense Wilson Martins (n. 1921), historiador del modernismo; solo que en este caso, en lo que se refiere a la incorporación de nuevos valores literarios, la actitud era más renuente que positiva: al paso que Álvaro Lins aceptaba la prosa avanzada de Rosa, Martins optaba por el rechazo de la principal obra poética neomoderna —la de João Cabral de Melo Neto—. Al parecer, la “incomprensión de lo poético” persistía... Y no solo de la poesía: en el casi millar de páginas de la *Crítica literária no Brasil* (1983), del mismo Martins, la aridez del inmenso catálogo no logra disfrazar la confusión y lo arbitrario de la tipología. Pero la crítica periodística servía a veces de apertura estética e intelectual, tanto a lo nacional como a lo extranjero, como en los sabrosos artículos, a veces polémicos, del dramaturgo Guilherme de Figueiredo (Nº 1915; cf. la colección *Cobras e lagartos*, 1985).

Al catolicismo progresista perteneció, además de Álvaro Lins, el austrobrasileño Otto Maria Carpeaux (1900-1978), discípulo de Dilthey y Croce, autor de una ambiciosa *História da literatura ocidental, magnum opus* de la crítica culturalista. Pero la filosofía de la cultura enmarcó algo bastante más concentrado y sutil en la escasa obra ensayística de otro refugiado del nazismo, el judío berlinés Anatol Rosenfeld (1912-1973), quien empleó el método fenomenológico para dilucidar problemas de la ficción (de la historia de la

novela al teatro épico de Brecht) con una perspectiva ironizante a la Thomas Mann. Muy culturalistas serían también los ensayos del crítico más germánico, por sus fuentes y modelos, de la fase neomoderna: el marañense Franklin de Oliveira (n. 1916).

Con todo, el futuro estaba en el modelo metodológico y formalista —con un enfoque ‘ergocéntrico’, es decir, en la obra misma, según Afrânio Coutinho, pugnaz introductor del “*new criticism*” en Brasil. Exiliado en Estados Unidos durante la dictadura de Vargas, se había familiarizado con el nuevo paradigma en el decenio de su triunfo—. De regreso a su patria, trató de fusionar el ideal del *close reading* con tres motivos ideológicos: el cristianismo existencial (ya visible en su interpretación pascaliana de Machado de Assis, de 1940), el estudio del barroco (que tuvo en Afrânio su gran pionero en portugués) y del impresionismo, en fin, el nacionalismo literario. En sus años de madurez el crítico se detuvo en quienes, como el ficcionista Raul Pompéia (1863-1895), combinaron escritura impresionista y credo nacionalista. Enemigo mortal del impresionismo crítico, Afrânio supo valorar con entusiasmo el impresionismo como estilo literario. Su papel histórico fue decisivo, sea como orientador de la nueva historia literaria (cf. la obra colectiva *A literatura no Brasil*, 1955-1959), sea como infatigable pregonero de la renovación conceptual y metodológica de la crítica.

Por ese tiempo la historia literaria conoció, antes mismo de la sana insistencia de Coutinho en la necesidad de la periodización estilística, algunos sólidos avances. Lúcia Miguel-Pereira (1903-1959), la primera gran voz femenina de la crítica brasileña, analizó en su *Prosa de ficção* (1950) medio siglo de novela hasta 1920, poniendo de relieve las variantes del realismo psicológico y el logro excepcional del arte de Machado de Assis. En cambio, Brito Broca (1904-1961), erudito conocedor de la cultura literaria, concentró su libroclave en una época, el Río de Janeiro *belle époque* (*A vida literária no Brasil: 1900*). Finalmente, el modernista Guilhermino César (Nº 1908) abarcó la trayectoria literaria de toda una región con su *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1956).

Esos estudios, que prefiguraban el ánimo de investigación de la nueva crítica, fueron acompañados por artículos o monografías históricos de valor, como los escritos de Eduardo Frieiro (1892-1982) sobre los poetas arcádicos de Minas Gerais en el siglo XVIII, los de Andrade Murici (1895-1984) sobre el simbolismo o el libro del Péricles Eugênio da Silva Ramos (Nº 1919), poeta de la generación del 45, sobre el verso romántico (1960). La era neomoderna asistió asimismo al florecimiento de la biografía literaria de calidad: el Gonçalves Dias de Manuel Bandeira, el Lima Barreto de Francisco de Assis Barbosa (Nº 1914) o el Monteiro Lobato de Edgar Cavalleiro (1911-1958). Viejo machadiano, Raimundo Magalhães Jr. (1907-1981) publicaría en el año de su muerte los cuatro volúmenes de su *Machado de Assis*.

Los pioneros de la microhistoria literaria, Lúcia Miguel-Pereira y Brito Broca, también dejaron contribuciones insignes a la biografía del gran autor tratado con cierta ambivalencia por los modernistas: Machado de Assis. Mas en el período siguiente abulta la reinterpretación de la obra machadiana, con Mário Matos (1939), Astrojildo Pereira (1939), Afrânio Coutinho y Barreto Filho (1947). Sin embargo, los principales ejes de reorientación de la “machadología” serían obra de dos coetáneos de los modernistas: el *gaúcho* Augusto Meyer (1902-1970), modernista él mismo en los años veinte, y el *baiano* Eugênio Gomes (1897-1972), saludado por Coutinho como precursor del viraje estético, o ergocéntrico, de la crítica. El *Machado de Assis* de Meyer señala, en 1935, el fin de las lecturas amenas e ingenuas del “esfingético” autor de *Brás Cubas* y *Dom Casmurro*. Dos decenios más tarde, Eugênio Gomes redireccionaba la exégesis machadiana en un sentido estético-inmanente, subrayando el substrato schopenhaueriano y la función lúdica del lábil humorismo de Machado, especialmente en la fase final, elegíaca, de *Esau e Jacó*, el “testamento estético de Machado de Assis”. El anglófilo Gomes cultivó por muchos años un comparatismo fino y fecundo, que aplicó al desciframiento de los enigmas machadianos y a la valoración de lo barroco (comenzando con Vieira). Su cultura shakespeariana era proverbial —y harto comprobada.

La intimidad con la literatura inglesa fue para Gomes lo que el alemán, lengua familiar, fue para Augusto Meyer: un pasaporte para nuevos horizontes de sensibilidad y de crítica. Luego de un notable estreno como poeta “irónico-sentimental”, que lo convirtió en figura de peso del modernismo en el extremo sur, el joven Meyer revolucionó, según lo indicado, la crítica machadiana gracias a una interpretación iconoclasta y “demoníaca” —la interpretación de quien había leído Machado a la luz del “hombre subterráneo” de Dostoiévski o de las aporías de la conciencia en Pirandello, dos autores que Meyer trató con gran perspicacia.

En seguida escribió Meyer una pequeña pero inestimable serie de ensayos críticos. Reunidos en cinco libros de modesto espesor: *A sombra da estante* (1947), *Preto & branco*, *Camões o bruxo*, *A chave e a máscara* y *A forma secreta* (1965), esos textos versan de Villon a Shakespeare y de Camões a Rimbaud, sin olvidar a José de Alencar, Euclides da Cunha o Guimarães Rosa, el regionalismo *gaúcho* o el romanticismo alemán y portugués. De modo general, el itinerario de Meyer consistió en marchar del biografismo inteligente, desenmascarador, hacia la captación de una especie de malicia de la forma. Supererudito e hipersensible, Meyer operaba libremente en la confluencia de la hermenéutica de Spitzer y la tópica de Curtius. Su poderosa antena estilística perseguía la “forma secreta” —una idea que él tomó de Borges para relacionarla con el viejo concepto idealista, caro a la crítica alemana, de una “forma interior”, más allá del lenguaje externo—. A su juicio, el alegorismo de Kafka connota por excelencia dicha forma secreta, la técnica de Joyce, la forma exterior.

Pero en la caza a las formas secretas Meyer nunca soslayaba la fortuna crítica de sus autores —precisamente lo que la ciencia media de los metodologismos formalistas no quiere ni sabe hacer—. Muchos son los pasos de teorización y de praxis crítica en que su obra madura anticipa las ideas y procedimientos de la estética de la recepción: para Meyer el significado de las obras literarias era inseparable de la aventura histórica de la lectura. Todo el *corpus* meyeriano respira rigor —el rigor filológico que le hizo ver un

modelo en el viejo crítico premodernista, el germanista João Ribeiro (1860-1934). Pero en Meyer, como en todo auténtico *ethos* filológico, la disciplina de la interpretación empieza en sapiencia y termina en sabiduría, en humana racionalidad. Delicioso ironista, tipo acabado del crítico-escritor, él dio al ensayo crítico en Sudamérica una calidad humanística todavía insuperada. De los críticos de su generación, solo Sérgio Buarque hubiera podido igualarse a él en amplitud cultural y calibre intelectual; pero Sérgio cambió la crítica por la historia, y dejó en manos de Meyer la tarea de elevar la crítica brasileña al nivel occidental, en la “edad de la crítica”.

La rica y varia lección de la estilística, especialmente en los campos de la imagen de los tropos y del estrato fónico, fue bien aprovechada por la crítica en la era neomoderna. Manuel Cavalcanti Proença (1905-1966), exégeta de la materia mítica de *Macunaíma*, escudriñó los estilos de Castro Alves, Augusto dos Anjos y Guimarães Rosa. La *Revista do Brasil*, en su tercera fase, bajo la dirección de Meyer, actuaba como hogar de buena estilística, según se podía ver en los percucientes estudios de poesía firmados por Othon Moacyr Garcia (Nº 1912), excelente microlector de Gonçalves Dias, Raul Bopp, Drummond y João Cabral; por el filólogo Antonio Houaiss (Nº 1915), otro “desmontador” del verso drummondiano; por Darcy Damasceno (1922-1988), intérprete del lirismo de Cecília Meireles (1901-1964); por Oswaldino Marques (Nº 1906), tributario de la semántica moderna; por Waltensir Dutra (Nº 1926), experto en Jorge de Lima.

En el centro del mismo ámbito estuvo Alexandre Eulálio (1932-1988), colaborador de Meyer y continuador de la obra de Brito Broca. Quizás la más amplia cultura artístico-literaria de su generación, Eulálio no dejó libros pero sí nos legó una obra fascinante por su capacidad de desentrañar analogías aclaradoras y correspondencias insospechadas; tenía el saber arcano de un Mario Praz y el humor modernista, lo que confiere a su prosa a la vez docta y ligera un encanto irresistible, prolongado en el chisme eruditísimo de sus notas de pie de página, obras maestras en sí mismas. Leer Eulálio

acerca del Segundo Reinado (1840-1889), de su compatriota mineiro Joaquim Felício dos Santos (1828-1895), de D'Annunzio o Alberto Savinio, de Cendrars en el Brasil de la vanguardia o, *last but not least*, de Cornélio Pena y del último Machado de Assis es uno de los gustos más exquisitos que pueda ofrecer la crítica neomoderna. Junto al mineiro Eulálio, conviene mencionar al *pernambucano* Fausto Cunha (Nº 1923), crítico del más vivo suplemento literario de los años cincuenta, el de *A Manhã*, fino analista del romanticismo y del estilo de Coelho Neto (1864-1934) y Augusto dos Anjos (1884-1914), lúcido comentador de la ficción moderna.

Agréguese que la influencia de la estilística no se ha reducido al círculo spitzeriano de Meyer. En la escuela española de Dámaso Alonso fueron entrenados, vía Carlos Bousoño, algunos buenos críticos brasileños: Heron de Alencar (1921-1972), Hércio Martins (1929-1966). El más conocido de entre ellos es de lejos el *baiano* Eduardo Portella (Nº 1932). Sus ensayos inaugurales, en los primeros tomos de *Dimensões* (1958-1959), representaban el encuentro del “*new criticism*” aclimatado por Coutinho con la estilística peninsular y la mirada “existencial” de la crítica francesa preestructuralista. La prosa atractiva de Portella, sin la contundencia misionera de su coterráneo Coutinho, institucionalizó la presencia de la crítica nueva en el espacio periodístico de Río de Janeiro. Luego de haber renovado la interpretación del poeta negro, el simbolista Cruz e Sousa (1861-1898), Portella pasó a dividirse entre la crítica práctica y una semiótica humanística concentrada en la teoría literaria y en la ética (habermasiana) de la comunicación. Por la maleabilidad teórica de su largo magisterio en Río de Janeiro, su obra y su revista, *Tempo Brasileiro*, se han convertido en un puente natural entre la era neomoderna en que él se ha formado y el clima ideológico de la crítica contemporánea.

Críticos de la estatura de Eugênio Gomes o Augusto Meyer practicaban el microanálisis con nuevos métodos, pero sin ningún fanatismo metodológico. En eso no se alejaban de la crítica que solían escribir ciertos creadores que, como el novelista católico

faulkneriano Adonias Filho (Nº 1915), conducían sin filiación de escuela una meditación técnica sobre su menester, inspeccionando al hacerlo la ficción contemporánea. Algunos poetas de la generación del 45, como el ya citado P. E. da Silva Ramos o Ledo Ivo (n. 1924), también se destacaron como críticos. Así la conciencia técnica de la literatura, que acababa de exhibir un acento fuertemente ético en los poemas de João Cabral, asumía, por así decirlo, fueros de norma. El esfuerzo de Mário de Andrade no había sido en vano y la dirección de la nueva crítica concurría hacia el mismo resultado. El hacer crítico, como el crear literario, se profesionalizaban a ojos vistos. Cierta grado de jerga y “*technicalities*” parecía inevitable en el discurso de la crítica. No todos eran capaces de mantener la disquisición técnica lejos de la contaminación escolástica, como sabían hacerlo Meyer, Gomes o agudos comentadores del mundo de la novela, como el paranaense Temístocles Linhares (Nº 1905) o el húngaro naturalizado, íntimo de Balzac, Paulo Rónai (Nº 1907).

Gracias a la catequesis de Coutinho y al ejemplo de Meyer, se instaló un alto nivel de exigencia en materia de productividad crítica. El requisito de atención al texto se había hecho una norma eficaz, al menos como criterio de juicio de trabajo interpretativo. Además, la “crítica estética” en Brasil no parecía entonces demasiado formalista. El nacionalismo de Coutinho como el humanismo de Meyer prometían mantener la nueva crítica bajo la Cruz del Sur bien cercana al sentido de los contextos históricos. Sin embargo, en la órbita de las adaptaciones nacionales del “*new criticism*”, incluso de la estilística, el contextualismo no era sistemático. Y, por otro lado, en el campo donde se podría contar con un programa contextualista desarrollado — la crítica marxista, en eso sucesora del sociologismo de Sílvio Romero —, la conciencia técnico-formal de la literatura había quedado atrofiada. Tal fuera el caso del ensayista Astrojildo Pereira (1890-1965), fundador de la crítica marxista en Brasil (*Interpretações*, 1944; *Crítica impura*, 1963), intérprete algo rígido de Machado de Assis (1939) y sobre todo del historiador literario Nelson Werneck Sodré (Nº 1911). Lo que hacía falta, por lo

tanto, era una crítica híbrida (y no solo “impura”) capaz de fecundar la forma con lo social y lo social con la forma —y mejor aún si se hiciera en el dominio de la historia literaria abarcante, digna de reemplazar la síntesis de la crítica premoderna.

Enfin Candido vint. La hibridización metodológica y el refinamiento de la macrohistoria literaria tuvieron lugar en la obra del crítico-sociólogo de São Paulo, Antonio Candido de Mello e Souza (n. 1918). Al publicar su primer libro, un estudio sobre el método crítico de Romero (1945), el joven Candido ya se había hecho conocer como destacado miembro de la generación surgida con la revista *Clima* (1941-1942). Generación antifascista, en el ocaso del Estado Novo getuliano, y sobre todo estudiosa, propensa a estrenar en la crítica, el análisis y la teoría, mientras los modernistas, la generación anterior, habían casi todos empezado por la poesía o la ficción. Pero el grupo de *Clima*, según subraya el mismo Candido en sus reminiscencias, respetaba mucho al modernismo como “actitud mental”: lo veían como sano inconformismo y voluntad de renovación y autenticidad cultural. En el primer número de la revista el lugar de honor fue dado a la “Elegía de abril” de Mário de Andrade: una severa autocrítica del *ethos* modernista, a la vez que llamado al *engagement* por parte de la juventud intelectual. Candido y sus colegas eran de los primeros hijos de la recién creada Universidad de São Paulo, donde tuvieron maestros notables: Ungaretti, Braudel, Lévi-Strauss, Roger Bastide...

El llamado de Mário de Andrade fructificó. El ideal del joven Candido era la participación crítica a través de una crítica participante. De ahí la valoración de Romero, no en sus anticuadas ideas críticas sino en su ética intelectual, su concepción de la literatura como actividad dirigible hacia el cambio social. En su primera colección de ensayos, *Brigada ligeira* (1945), Candido discute la novela brasileña de los años cuarenta a partir de esa perspectiva. En un texto de la misma época sobre Álvaro Lins, él hace el elogio de la crítica de ficción como arena ideal para la fusión del análisis y la sensibilidad. Mientras la crítica de ideas puede ser puro análisis y el

crítico de poesía abandonarse a la sensibilidad, el crítico de novelas juega con ambas facultades, volviéndose así más fácil la función de crítica social por medio de la reflexión sobre letras. En eso no dejaba de haber un cierto grado de racionalización, ya que en general Candido está más a gusto interpretando la ficción antes que la poesía; pero lo cierto es que sus ensayos sobre novela (como aquellos, reunidos en *Tese e antítese*, 1964, acerca de Dumas, Stendhal, Conrad, Graciliano Ramos y Guimarães Rosa) figuran con toda justicia entre los grandes logros del género. A Graciliano consagró todo un excelente librito, *Ficção e confissão* (1956).

Concibiendo la literatura como proceso de civilización, Candido se hallaba particularmente bien equipado para historiar los primeros tiempos de la literatura brasileña —no ya simplemente de la literatura portuguesa *en* Brasil, como en la edad de Vieira y el barroco, sino de la literatura *de* Brasil, que nace con el arcadismo mineiro en la segunda mitad del siglo XVIII y se despliega con la generación ilustrada de la Independencia y el nativismo romántico—. Neoclasicismo y romanticismo, abarcando un siglo de literatura, de las poesías de Cláudio Manuel da Costa a la muerte de José de Alencar (1877), constituyen precisamente las etapas estilísticas escudriñadas en los dos tomos de la *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959). Obra maestra de Candido y de toda la historia literaria brasileña del siglo, modelo de investigación e interpretación, el libro reconstituye admirablemente la lógica situacional de los principales actores literarios de ese largo período formativo, relacionando sutilmente los cambios de estilo con proyectos de conciencia nacional y/o actuación social. La paradoja de los nativismos, que, como el “indianismo” romántico, procedían por mimetismo semiconsciente de formas y valores metropolitanos, recibe especial atención, así como las estrategias simbólicas de autores decisivos: Cláudio y Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Alencar o Castro Alves.

La introducción a la *Formação* asevera que el texto es resultado, es decir, la forma literaria es siempre motivada desde “afuera”, por la vida, el mundo, la historia. De ahí que el objetivo metodológico del

libro sea combinar el análisis formal con un análisis “factorial”. En *Literatura e sociedade* (1965), Candido vuelve a precisar su posición: no al sociologismo, pero sí, un enfático sí, a la perspectiva sociológica en los estudios literarios. Refiriéndose a Auerbach y a Lucien Goldman, él describe el reto de la crítica como una demostración de los mecanismos por los cuales “lo externo se hace interno”, es decir, el contexto se vuelve texto.

A veces, como en su conocido ensayo “Literatura y subdesarrollo” (en *América Latina en su literatura*, Unesco/Siglo XXI, 1972), Candido articula consideraciones “macro” de sociología de la literatura (el problema de los públicos; el tema del traslado de la dependencia cultural, etc.) con sugerencias “micro” muy originales sobre el nexo forma/sociedad. Así es que “Literatura y subdesarrollo” discierna tres fases en la historia del regionalismo latinoamericano, explicando cada fase (la pintoresca, la problemática y la “suprarregional”, ejemplificada por Guimarães Rosa y Juan Rulfo) por sus correlatos histórico-sociales, que corresponden a fases distintas en la conciencia del subdesarrollo. Pero todo se hace sobre la base de un señalamiento de afinidades electivas y no de un determinismo burdo —el viejo pecado del sociologismo.

Otra pequeña joya de lectura inmanente sociológicamente potenciada es el ensayo de 1970, “Dialética da malandragem”, sobre las *Memórias de um sargento de milícias* (1853) de Manuel Antônio de Almeida. Se trata de una novela cómica que Mário de Andrade encontraba cercana a la familia picaresca. Candido, en cambio, descubre en la fluidez social, en el juego astutamente acomodaticio de sus personajes pequeño-burgueses, un rasgo histórico de cultura tradicional brasileña, un particularismo renuente a la ley como norma abstracta. El fuerte contraste con la presencia constrictiva de la norma en la cultura puritana se ve puntualizado por una hábil comparación con el universo de Hawthorne. Pero el trasfondo sociocultural se deja leer en la misma trama —lo externo se deja asir como interno.

La más reciente colección de Candido, *A educação pela noite*

(1987), trae ensayos de mucho sabor y substancia sobre historia de la crítica (Romero, Milliet), los primeros balbuceos de la teoría de la novela, la nueva narrativa brasileña y el relieve del memorialismo (Pedro Nava) y tres excelentes panoramas histórico-culturales: el ya mencionado *Literatura y subdesarrollo*, texto de 1980 acerca del aporte cultural del decenio de treinta (cuando, según muestra el autor, la cultura brasileña se aleja en varios campos de la angosta artificialidad de sus modelos demasiado patricios), y otro sobre literatura e identidad cultural en el período cubierto por la *Formação*. Sus consideraciones sobre la función social de la idealización indiana entre las élites del Brasil antes y después de la Independencia son una instancia modelar de *Ideologiekritik*.

En los ensayos de Antonio Candido —un escritor tan elegante como Sérgio Buarque o Augusto Meyer— la crítica neomoderna exorciza con éxito la miopía formalista. El mismo Candido ha dicho que Sílvio Romero escribía “fuera del texto, dentro de la vida”. El mayor logro de la crítica del mismo Candido es mantenerse ‘dentro de la vida’ sin alejarse del texto. Él supo a la vez conservar las virtudes metodológicas de la nueva crítica y evitar sus limitaciones. Así como el ejemplo de su serena resistencia frente al autoritarismo, la calidad humanística de su brasiliana literario-cultural ha brillado muy alto, a través de casi tres decenios de modismos estériles y desorientación intelectual.

III

El ideal hegemónico de la tercera y última fase de la moderna crítica brasileña —la era contemporánea, iniciada en la mitad de los años sesenta— es algo muy distinto. La tendencia dominante, notablemente reforzada por la burocratización de la crítica en la universidad masificada, es hacia el narcisismo lingüístico y el onanismo metodológico. Pero sus orígenes no estaban en los departamentos de letras, sino en las sectas de la neovanguardia. Inspirado por la

poética de Pound y la estética de Max Bense, nació en São Paulo el concretismo, liderado por los hermanos Campos, Haroldo y Augusto, y Decio Pignatari. Haroldo de Campos (Nº 1929), dueño de una gran cultura poética, que le permite comentar a Dante, Goethe o Maiakóvski con la misma originalidad y fluidez con que discute el capital poético luso-brasileño, pronto se volvería el principal vocero y protagonista brasileño de las corrientes formalistas, de su correspondencia Jakobson a los estructuralistas parisinos. Admiradores de Mallarmé y de Joyce, los concretistas subrayaron la dimensión metalingüística del texto poético, más allá del verso, y no vacilaron en *identificar* poesía y metalenguaje. Aunque en política se declarasen más radicales que el moderado socialismo de Candido, la crítica de los poetas concretos no contenía ninguna apertura sistemática a los referentes histórico-sociales. La neovanguardia era un textualismo *à outrance*, sin lugar para el sentido del contexto. El concretismo promovió asimismo una revisión polémica del canon literario nacional, rescatando del olvido poetas ‘progónicos’ como el romántico tardío Sousândrade (1833-1902) y el simbolista Kilkerly (1885-1917), mientras entronizaban a Oswald de Andrade.

De los otros poetas-críticos de vanguardia contemporáneos de los concretos hay que citar al paraense Mário Faustino (1930-1962), el primer crítico de poesía del suplemento literario del *Jornal do Brasil*, entusiasta de Pound y Jorge de Lima; al ‘neoconcreto’ Ferreira Gullar (n. 1930), también crítico de arte, punta avanzada del nexo vanguardia/revolución; al pernambucano Cesar Leal (Nº 1925), lector apasionado de Dante; y sobretodo al paulista Mário Chamie (n. 1933), poeta creativo (a diferencia de los concretos, que son más bien insignes traductores), adversario del concretismo, intérprete original de *Macunaíma* y crítico contundente del culto a Pound. En Río de Janeiro, el poeta Affonso Romano de Sant’Anna (Nº 1937) transitó de la vanguardia (pasando por la narratología estructuralista) al tropicalismo (movimiento nacido en la música pop) y al ‘carnavalismo’ (una antropologización brasileña de la poética menipea de Bakhtin). Su colega en la enseñanza universitaria,

Silviano Santiago (Nº 1936), prefirió marchar de la vanguardia tropicalista al desconstruccionismo de Derrida. Sant' Anna y Santiago, ambos nacidos en Minas, son autores de largos estudios sobre Drummond. El tropicalismo, versión sudatlántica del espíritu de Mayo de 68, contenía la semilla del cinismo nihilista: el “desbunde” —que inspiró la llamada “poesía marginal”. El “desbunde” ha encontrado una intérprete entre empática y escéptica en Heloisa Buarque de Hollanda (*Impressões de viagem*, 1980).

En los años setenta, a pesar de algunas resistencias (cf. mi libro *Formalismo e tradição moderna*), el formalismo estructuralista invadió la teoría literaria. Pero su más brillante apóstol, Luiz Costa Lima (Nº 1937), llegó al fin del decenio criteriosamente convertido a la estética de la recepción. Nordesteño radicado en Río, inicialmente entrenado en la estilística alonsiana (él fue el último de los nuevos críticos brasileños que estudiaron en Madrid), Costa Lima ha analizado con acuidad, entre otros temas, la poesía de Mário de Andrade, Drummond y Cabral (*Lira e antilira*, 1968), la novelística de Cornélio Pena (*A perversão do trapezista*, 1976), el pensamiento de Borges, la crítica del siglo XIX y Machado de Assis (*Dispersa demanda*, 1981). Su programa para la crítica literaria ha involucrado una rediscusión del concepto de mimesis y un planteamiento post-lacaniano del “control (social) de lo imaginario”. El denso estilo de la extensa obra de Costa Lima encierra una de las más ricas y obstinadas provocaciones teóricas en la moderna crítica latinoamericana.

Obra de poetas, la crítica vanguardista se ha concentrado generalmente en la poesía o en la ficción mítico-rapsódica, como en los *romans comiques* de Mário de Andrade y Oswald de Andrade. Pero la crítica de la novela ha conocido toda una renovación. El novelista Osman Lins (1924-1978) la hizo caminar de Faulkner (todavía la gran referencia de Adonias Filho) al *nouveau roman*. Su reflexión interesó a la crítica universitaria. Dirce Cortes (Nº 1915) cambió el arsenal de los estudios machadianos. Así como Meyer leyer Machado con la mirada de quien leyó a Dostoiévski, Dirce

Cortes lee Machado con los ojos de quien leyó Guimarães Rosa, el otro de sus autores principales. Sonia Brayner ha utilizado con perspicacia las nuevas perspectivas sobre el narrar en *Labirinto do espaço romanesco* (1979), enfocando a Machado, Pompéia, Lima Barreto y el cuentista simbolista Adelino Magalhães (1887-1969). En cambio, el paulista Davi Arrigucci Jr. (Nº 1943) es un admirable lector de narradores hispanoamericanos. Borges, Rulfo, Cortázar (a quien ha dedicado todo un libro: *O escorpião encalacrado*, 1973) ocupan el centro de su *Enigma e comentário* (1987); pero Vargas Llosa, Roa Bastos, Carpentier, Lezama Lima, García Márquez, Sábato y Cabrera Infante ya habían sido muy bien enfocados (y bien clasificados) en un libro anterior, *Achados e perdidos* (1979), donde la novela brasileña posterior a Rosa es críticamente analizada por medio de un uso creativo del concepto benjaminiano de alegoría.

En la fase contemporánea, la crítica ha aumentado considerablemente sus importaciones de filosofía. Maria Luisa Ramos (Nº 1926) usó criteriosamente la fenomenología de Ingarden; el filósofo Benedito Nunes (Nº 1929) examinó con argucia los impulsos místicos de Clarice Lispector y la poética de João Cabral. El impacto del marxismo occidental se ha hecho sentir en el lukacsiano Carlos Nelson Coutinho (Nº 1943), intérprete de Graciliano Ramos, y en el marco de referencia 'frankfurtiano' de Roberto Schwarz (Nº 1938), el más penetrante crítico marxista de Latinoamérica. Hasta ahora, la obra schwarziana, como antes la de Meyer, cabe en pocos libros. Su colección de estreno, *A sereia e o desconfiado*, reúne ensayos agudísimos acerca de *Emilia Galotti* de Lessing, del *Père Goriot* de Balzac, de *La letra escarlata* de Hawthorne, de *Los demonios* de Dostoiévski, de la novela de Henry James y la de Malraux, de *La metamorfosis* de Kafka y, como coda, una arguta interpretación del 8 ^{1/2} de Fellini. Los ensayos de tema brasileño, originalmente publicados en el prestigioso suplemento literario (montado por Candido en los años cincuenta) de *O Estado de S. Paulo*, versan sobre la ficción de Raul Pompéia y Graça Aranha, la poética de Mário de Andrade, Clarice Lispector y Guimarães Rosa; pero, característicamente,

comparando el *Grande sertão* y el *Doctor Fausto* de Thomas Mann (en la misma época, el tema —la novela del pacto— había atraído también a Franklin de Oliveira). El ensayo sobre Kafka, partiendo de sugerencias de Benjamin y G. Anders, alcanza una estupenda fuerza de conceptualización crítica, una aprehensión sintética del mundo alienado de Gregor Samsa como “danza mecánica de las significaciones puras”, bajo la elisión total de la conciencia y de la historia.

Esos textos de crítica de ficción reelaboraban estudios de literatura comparada hechos por Schwarz en Yale. Lukács, el Lukács de “¿Narrar o describir?”, está presente en ellos, junto a los maestros de la escuela de Frankfurt (Schwarz conservará siempre un fondo de libertarismo marcuseano). Pero lo decisivo es el fecundo empleo heurístico de sus categorías marxistas, nunca reduccionistas, siempre usadas dentro de la más plena lectura inmanente (Schwarz concretiza el ideal adorniano del método inmanente).

Con esa poderosa mirada analítica, Schwarz revolucionó en seguida, en *Ao vencedor as batatas* (1977), las bases mismas de la crítica machadiana. El nervio del análisis es la demostración del hiato entre ideología histórica (esencialmente, el progresismo liberal) y realidad social en el Brasil de Alencar y el primer Machado. El detallamiento interpretativo consiste en captar la correlación entre estructuras paternalistas (el reino del favor) y racionalización de la conducta en novelas como *Iaiá Garcia* (1878). El *Candido* de la *Formação* había señalado la dialéctica entre sexo y dinero en la ficción urbana de Alencar (*Senhora*, 1875). El proyecto de Schwarz es expandir el campo: propone nada menos que un contrapunto “sistémico” entre proceso social y forma literaria, según dice el subtítulo de *Ao vencedor...* Y la mera propuesta denunciaba la estrechez del paradigma formalista entonces en plena ascensión.

En sus dos colecciones siguientes, *O pai de família* (1978) y *Que horas são?* (1988), hay buena sátira contra los baluartes del formalismo en la universidad y la vanguardia. Schwarz discute un poco de ficción moderna (Ciro dos Anjos, P. E. Salles Gomes, Zulmira

Tavares), apunta las ventajas y límites de sus críticos formativos (Rosenfeld y Candido), pero sobre todo hace dos cosas: retoma el análisis de Machado de Assis y profundiza el debate sobre el *status* de lo nacional en literatura.

Que horas são? enfoca dos novelas maduras de Machado, las *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) y *Quincas Borba* (1891), la segunda un prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho. En el ensayo sobre *Brás Cubas*, escrito para un seminario en Princeton, Schwarz califica Machado, en su relación con el proceso social brasileño de su época, como un escritor “complejo, moderno, nacional y negativo”. Nótese que “negativo”, para el adorniano Schwarz, es algo muy bueno, algo muy superior a las ideologías “positivas” como el nacionalismo mítico o el tercermundismo cultural, que él critica expresamente. Schwarz trata de interpretar la “volubilidad del narrador”, rasgo notorio de la ficción machadiana, como un factor estructurador (y no una deficiencia, como aún creía Augusto Meyer), cuyo secreto es su capacidad de alegorizar los dilemas ideológicos fundamentales de la élite oligárquica brasileña. La ley latente de la excéntrica novelística de Machado sería una denuncia tácita a la vez del arbitrio de clase en una sociedad esclavista y de la norma histórica hegemónica de la época (la cultura euroburguesa). En las notas a propósito de *Quincas Borba*, la disonancia entre anécdota y reflexión en Machado es presentada como *locus* de su capacidad de responder a la aporía brasilianidad/universalismo, y Schwarz hace preceder su posición de una estimulante revisión del tradicional debate crítico (iniciado por Sílvio Romero) a ese respecto. Sumados, los dos ensayos indican que el proyecto machadológico de *Ao vencedor as batatas* sigue en pie, al parecer continuamente enriquecido.

El otro gran tema de *Que horas são?* se consubstancia en un ensayo crucial, “Nacional por sustracción” (1986). Luego de criticar el mimetismo ‘heterodirigido’ de la producción teórica latinoamericana, Schwarz critica la ingenuidad y anacronismo de los nacionalismos de derecha y de izquierda —la creencia simplista en un nacional obtenible por la mera (y en realidad, imposible)

eliminación de lo no-nativo—. En seguida polemiza contra la legitimación triunfalista del atraso de la periferia, intentada por el tropicalismo de la neovanguardia oswaldiana; y finalmente concluye que, en último análisis, la angustia de la copia, la conciencia culpable de la imitación cultural, no deriva de la imitación sino de una estructura social donde la cultura es todavía bastante contradictoria con su propio concepto. Una problemática, como se puede ver, hondamente radicalizada por Roberto Schwarz.

Otros críticos de conciencia sociológica también han logrado inmunizarse contra el virus formalista, sea por la insistencia en escritores *engagés*, como en Fábio Lucas (Nº 1931; *Intérpretes da vida social*, 1968), Flávio Loureiro Chaves (Nº 1944), experto en Érico Veríssimo y ficción hispanoamericana, o Flora Süssekind (Nº 1955), crítica del naturalismo y redescubridora del ideólogo nacionalista Manuel Bomfim; sea por la lectura contextual inteligente de obras cuya interpretación ha sido ampliamente colonizada por la crítica metalingüística —como es el caso de Guimarães Rosa. El libro de Walnice Nogueira Galvão (n. 193?), *As formas do falso*, dedicado a Candido, rescata brillantemente a Rosa del secuestro formalista. No por casualidad, después de haber examinado con mucha perspicacia el ‘mundo del jagunço’ en la novela rosiana, la autora se ha volcado hacia el estudio de Euclides da Cunha. Con Schwarz y Arrigucci, Walnice Galvão integra la terna paulista de resistencia al discurso crítico intransitivo, es decir, formalista.

La superstición textualista no ha logrado tampoco dominar a la nueva historia literaria. La *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi (n. 1936), está concebida, a la manera de O. M. Carpeaux, en una perspectiva culturalista. En São Paulo, el equipo del profesor José Aderaldo Castello (Nº 1921) exhuma los antecedentes literarios de los modernistas (y especialmente de Mário de Andrade) sin inhibiciones formalistas. Las minuciosas investigaciones del mineiro Heitor Martins (Nº 1933) han socavado tranquilamente la imagen mítica de Oswald de Andrade difundida por el concreto-tropicalismo (*Oswald de Andrade e outros*,

1973), mientras Gilda de Mello e Souza (Nº 1919) ha iluminado la complejidad del pensamiento estético marioandrado (O tupi e o alaiúde, 1979). La obra de Mário de Andrade sigue siendo muy bien investigada por Telê Ancona Lopez desde su *Mário de Andrade: ramais e caminho* (1972).

En los últimos tiempos, algunos de los mejores logros de la historia literaria se deben a João Alexandre Barbosa (Nº 1937), examinador de la crítica de José Veríssimo y de Augusto Meyer, a João Luiz Lafetá (Nº 1946), historiador paulista de la crítica modernista, para quien al “proyecto estético” de las vanguardias (entre 1922 y 1928) se contrapuso el “proyecto ideológico” de la literatura de 1930; al paraense profesor en Stanford y Harvard, Joaquim Francisco Coelho (Nº 1938), autor de impecables monografías sobre Drummond, Bandeira y Fernando Pessoa; y aún, más recientemente, a Mário Carelli (Nº 196?), autor de *Carcamano y comendadores* (1985), lúcida reconstitución de la imagen de la inmigración italiana en la literatura paulista de los años veinte, y a Nicolau Sevcenko (Nº 1952), quien, en *Literatura como missão* (1983), contrasta Euclides da Cunha y Lima Barreto, las cimas de la prosa de la *belle époque* brasileña, bajo la rúbrica “tensiones sociales y creación cultural en la Primera República”. La literatura comparada recibe nuevos aportes gracias a Tânia Carvalhal (Nº 1943), crítica meyeriana especializada en las letras francesas. Bella Josef (Nº 1926) ha acompañado asiduamente la trayectoria de la literatura hispanoamericana. Valquiria Wey (Nº 1944) ha enfocado tanto el indianismo como el indigenismo, además de *Macunaíma*, Guimarães Rosa y el cuento brasileño contemporáneo.

(México, octubre/noviembre de 1988)

Bibliografia

- 1922 Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo" a *Paulicéia desvairada*
- 1924 revista *Estética* (Rio de Janeiro)
- 1925 Graça Aranha, *O espírito moderno*
Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*
- 1933 Agripino Grieco, *Evolução da prosa brasileira*
Tristão de Athayde, *Estudos* (5 séries, desde 1927)
- 1935 Augusto Meyer, *Machado de Assis*
- 1936 Tristão de Athayde, *O espírito e o mundo*
- 1938 Olívio Montenegro, *O romance brasileiro*
Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira*
- 1939 Prudente de Moraes, neto, *O romance brasileiro*
- 1942 Mário de Andrade, *O movimento modernista*
- 1943 Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*
Viana Moog, *Uma interpretação da literatura brasileira*
- 1944 Mário de Andrade, *O empalhador de passarinho*
Sérgio Buarque de Holanda, *Cobra de vidro*
Astrojildo Pereira, *Interpretações*
Gilberto Freire, *Perfil de Euclides e outros perfis*
- 1945 Antonio Candido, *Brigada ligeira*
Antonio Candido, *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*
- 1946 Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira*
- 1947 Augusto Meyer, *A sombra da estante*
- 1948 Roberto Alvim Correia, *Anteu e a crítica*
- 1949 Eugênio Gomes, *Espelho contra espelho*
- 1950 Sérgio Milliet, *Diário crítico* (1944-)
Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção*
- 1951 Álvaro Lins, *Jornal de Crítica* (1941-)
- 1953 Afrânio Coutinho, *Correntes cruzadas*
- 1954 Peregrino Júnior, *O movimento modernista*
- 1955 Othon Moacyr Garcia, *Esfinge clara*
Joel Pontes, *O aprendiz de crítica*
- 1956 Alceu Amoroso Lima, *Quadro sintético da literatura brasileira*
Brito Broca, *A vida literária no Brasil: 1900*
Adonias Filho, *Modernos ficcionistas brasileiros*
Guilhermino César, *História da literatura do Rio Grande do Sul*
- 1957 Afrânio Coutinho, *Da crítica e da nova crítica*

- Oswaldino Marques, *A seta e o alvo*
 Brito Broca, *Machado de Assis e a política e outros estudos*
- 1958 Augusto Meyer, *Camões, o bruxo e outros ensaios*
 Eugênio Gomes, *Visões e revisões*
 Eugênio Gomes, *Machado de Assis*
 Eduardo Portella, *Dimensões, I*
 Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro, I*
- 1959 Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*
 Afrânio Coutinho (org.), *A literatura no Brasil* (5 v., desde 1955)
 Cavalcanti Proença, *Augusto dos Anjos e outros ensaios*
 Franklin de Oliveira, *A fantasia exata*
 Anatol Rosenfeld, *Doze estudos*
- 1960 Péricles Eugênio da Silva Ramos, *O verso romântico*
 Antonio Houaiss, *Seis poetas e um problema*
- 1961 José Aderaldo Castello, *Aspectos do romance brasileiro*
 Dirce Cortes, *O tempo no romance machadiano*
- 1964 Augusto Meyer, *A chave e a máscara*
 Antonio Candido, *Tese e antítese*
 Fausto Cunha, *A luta literária*
- 1965 Augusto Meyer, *A forma secreta*
 Antonio Candido, *Literatura e sociedade*
 Wilson Martins, *O modernismo*
 Roberto Schwarz, *A sereia e o desconfiado*
 José Guilherme Merquior, *Razão do poema*
- 1966 Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (8 v. desde 1959)
- 1967 Haroldo de Campos, *Metalinguagem*
 Carlos Nelson Coutinho, *Literatura e humanismo*
- 1968 Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada*
 Luiz Costa Lima, *Lira e antilira*
 Fábio Lucas, *Intérpretes da vida social*
- 1969 Maria Luisa Ramos, *Fenomenologia da obra literária*
 Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento*
 Benedito Nunes, *O dorso do tigre*
 Anatol Rosenfeld, *Texto/contexto*
- 1970 Antonio Candido, *Vários escritos*
 Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*
 Eduardo Portella, *Teoria da comunicação literária*
- 1971 Fausto Cunha, *O romantismo brasileiro*

- 1972 Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*
Telê Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*
- 1973 Luiz Costa Lima, *Estruturalismo e teoria da literatura*
Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*
Joaquim Francisco Coelho, *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*
- 1974 José Guilherme Merquior, *Formalismo e tradição moderna*
João Alexandre Barbosa, *A tradição do impasse (José Veríssimo)*
João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*
- 1976 Mário Chamie, *A linguagem virtual*
Tânia Carvalhal, *O crítico à sombra da estante (Augusto Meyer)*
Flávio Loureiro Chaves, *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*
- 1977 Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*
José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides*
- 1978 Franklin de Oliveira, *Literatura e civilização*
Fausto Cunha, *A leitura aberta*
Walnice Nogueira Galvão, *Mitologia rosiana*
Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*
Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos*
- 1979 Sérgio Buarque de Holanda, *Tentativas de mitologia*
Sonia Brayner, *Labirinto do espaço romanesco*
Davi Arrigucci Jr., *Achados e perdidos*
Gilberto Mendonça Telles, *A retórica do silêncio*
- 1980 Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem*
Luiz Costa Lima, *Mimesis e modernidade*
Gilda de Mello e Souza, *Exercícios de leitura*
- 1981 José Guilherme Merquior, *As idéias e as formas*
- 1983 Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão (Euclides da Cunha e Lima Barreto)*
Wilson Martins, *A crítica literária no Brasil (2 v.)*
- 1984 Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*
Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário*
- 1986 José Guilherme Merquior, *De Praga a Paris: crítica do estruturalismo e do pós-estruturalismo*
- 1987 Antonio Candido, *A educação pela noite*
Roberto Schwarz, *Que horas são?*
Davi Arrigucci

BIOGRAFÍAS AUTORES Y AUTORAS (POR ORDEN DE APARICIÓN):

Ana Pizarro

Chile. Ha desarrollado trabajos de docencia e investigación en literatura en diversas instituciones de educación superior: Universidad Simón Bolívar (Caracas), de París, de Concepción (Chile), Universidad de Buenos Aires. Ha sido Profesora invitada en universidades de América Latina, Europa, Estados Unidos y Canadá. Obras principales: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente* (1971); *La literatura latinoamericana como proceso* (coordinadora, 1985); *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (coordinadora, 1987); *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy* (Santiago: USACH, 2002), y *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila* (Santiago: LOM, 2005). *Grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta* (2002), y *Silencio, zumbido, relámpago: la poesía de Gonzalo Rojas* (2006); *De ostras y caníbales* (1994) Premio Municipal de Literatura; *El sur y los trópicos* (2004); *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana* (1994). Los resultados de su último estudio, llevado a cabo gracias a la beca John Simon Guggenheim y a Fondecyt-Chile, publicado bajo el título *Amazonía: el río tiene voces. Imaginario y modernización*, 2009, recibió el Premio Ezequiel Martínez Estrada de la Casa de las Américas, Cuba 2011. Es productora del documental *El Arenal*, que ha tenido premios como el de FIDOCs en Chile y del Festival de Manaos en Brasil. Actualmente, es investigadora del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

Jorge Schwartz

Argentina. Ha sido Profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo. También Director de su Biblioteca. Su trabajo intelectual se lleva a cabo en la relación del universo cultural hispanoamericano y brasileño. Obras principales: *Murilo Rubião: a poética do Uroboro; Oswald de Andrade; Vanguarda e cosmopolitismo* (1983); *Homenaje a Gironde* (1988); *Vanguardias latinoamericanas* (1991); *Vanguardas argentinas* (en colaboración con May Lorenzo Alcalá). Editor de *Cadernos de Recienvenido*. Coordinó la traducción de las *Obras Completas* de Jorge Luis

Borges al portugués (1999). Realiza trabajo de curatoría de exposiciones, tales como *Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia* (Exposición y catálogo), en Valencia, España.

Noé Jitrik

Argentina. Profesor de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador principal del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de Argentina. Escritor. Obtuvo el Premio Villaurrutia (México) en 1981. Entre sus obras principales: *Procedimiento y mensajes en la novela* (1962); *El fuego de la especie* (1972); *Las contradicciones del modernismo* (1978); *La memoria compartida* (1983); *Los dos ejes de la cruz* (1985); *La vibración del presente* (1987); *El balcón barroco* (1989); *Historia e imaginación literaria* (1995); *Los grados de la escritura* (2001). En 1999 dirige la obra *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, que publica en doce tomos la Editorial Sudamericana. Es un crítico y narrador muy prolífico.

Durante la dictadura militar vivió en México, país donde trabajó como docente en la UNAM y a lo largo de su extensa trayectoria, se ha desempeñado como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en Argentina, tuvo la orden de Chevalier des Arts et Des Lettres del Gobierno Francés, fue reconocido con el Premio Konex, nombrado por la Universidad de Buenos Aires como Profesor Honorario y distinguido con el título de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Puebla de México.

Hugo J. Verani

Uruguay. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California, Davis. Profesor invitado en la Universidad de Wisconsin, Madison. Su énfasis se centra en literaturas del Cono Sur y México. Obras principales: *Onetti: el ritual de la impostura* (1981); *Octavio Paz: bibliografía crítica* (1983); *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986); *Poesías completas* de María Eugenia Vaz Ferreira (ed., 1986); *José Emilio Pacheco ante la crítica* (ed., 1987); *Narrativa vanguardista hispanoamericana; de la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya, 1920-1995* (1996). En 2007 publicó una edición conmemorativa de *Piedra de Sol* de Octavio Paz en Fondo de Cultura Económica, autor en el que, junto con Onetti, ha centrado su interés.

Saúl Yurkievich

Argentina. Fue Profesor en la Universidad de París. Falleció en 2005 en el sur de Francia. Siendo un prolífico poeta no convencional, es fundamentalmente conocido por una obra crítica lúcida que le dio el prestigio internacional de gran crítico. Tanto su producción literaria como su actividad analítica se orientan principalmente hacia las estéticas de vanguardia. Su obra abarca una docena de títulos, desde sus libros iniciales *Valoración de Vallejo* (1958) y *Modernidad de Apollinaire* (1968) hasta sus últimos volúmenes críticos, *La movediza modernidad* (1992), así como la antología de sus ensayos titulada *Del arte verbal* (2002). Fue especial su relación con Julio Cortázar, su gran amigo y del cual luego fue albacea. Sobre él publicó *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994).

José Paulo Paes

Brasil. Poeta, ensaísta e tradutor. Tem onze coletâneas de poemas publicadas, a mais recente das quais é *Prosas seguidas de Odes mínimas* (1992); *Gregos e baianos* (1985) e *A aventura literária* (1990) reúnem seus principais ensaios. Dedicase hoje à tradução de poesia: além de duas antologias de poesia grega moderna, organizou e traduziu seleções de poemas de Aretino, Kaváfis, Éluard, Auden, William Carlos Williams, Hoelderlin, Paladas de Alexandria e Rilke.

Adolfo Colombres

Argentina. Escritor y crítico. Ha sido asesor e investigador en diversas instituciones culturales y educativas de América Latina. Obras principales: *La colonización cultural de la América indígena* (1977); *La hora del "bárbaro". Bases para una antropología social de apoyo* (1982); *Sobre el arte y la cultura popular* (1987); *La emergencia civilizatoria de Nuestra América* (2001); *Celebración del lenguaje* (1997); *Seres mitológicos argentinos* (2001). Fundó y dirigió Ediciones del Sol en Buenos Aires y compiló y prologó gran cantidad de volúmenes dedicados a la cultura popular y la antropología. Ha tenido el Premio Sudamérica de Lenguas y Letras (1991), el Premio Konex de Letras (1994) y el Premio Ricardo Rojas de Narrativa (1996).

Martin Lienhard

Suiza. Profesor de literaturas hispánicas y lusitanas, con énfasis en Brasil y África así como oralidad y culturas populares en las universidades de Ginebra, Berlín, Göttingen y, actualmente, Zúrich. Es uno de los mayores latinoamericanistas europeos. Sus obras principales son *Cultura popular andina y forma novelesca* (1981 y 1990); *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988* (1990); *O mar e o mato. Histórias da escravidão* (2005); *Disidentes, rebeldes, insurgentes* (2008).

Eduardo P. Archetti

Argentina. Falleció en 2005. Fue Profesor del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Oslo, Noruega. Obras principales: *Explotación familiar y acumulación de capital en el campo argentino* (1975); *Estructura agraria y campesinado en América Latina* (1981); *Sociology of developing societies: Latin America* (ed., 1987); *El mundo social y simbólico del cuy* (1991). En este último analiza la relación entre cultura, identidad y desarrollo. Sus últimos trabajos tuvieron lugar en Argentina a la que retornó con la vuelta a la democracia. Tanto este país como América Latina fueron sus centros de preocupación. También desarrolló trabajos en África para el Banco Mundial. Son conocidos sus trabajos de abordaje antropológico del universo del tango, el polo, el fútbol, el automovilismo. Sus últimas publicaciones son: *El potrero, la pista y el ring: Las patrias del deporte argentino* (2001); *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina* (2003).

Juan Gustavo Cobo Borda

Colombia. Poeta y ensayista. Fundador y director de la revista *Cancillería de San Carlos*, la revista *Eco*. Sus poemas se hallan reunidos en el volumen *Almanaque de versos* (1989) entre muchos otros. De sus numerosos libros de ensayo, destacan: *La alegría de leer* (1976); *La tradición de la pobreza* (1980); *Letras de esta América* (1986); *La narrativa colombiana después de García Márquez* (1989); *Álvaro Mutis* (1989). En 1991 publicó su libro de poemas *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos*. Entre sus últimas publicaciones están las antologías de poesía erótica latinoamericana *Lengua erótica* (2004) y *Cuerpo erótico* (2005), así como *El*

olvidado arte de leer (2008). Su trabajo crítico cuenta numerosas antologías y monografías sobre escritores y también sobre pintura. Ha recibido muchos homenajes, reconocimientos y condecoraciones.

Federico Schopf

Chile. Profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Chile. Poeta y crítico. Autor de *Desplazamientos* (poesía, 1967); *Escenas de peep-show* (poesía, 1986); *Del vanguardismo a la antipoesía* (ensayos, 1986) y de numerosos ensayos en revistas de Chile y el extranjero. Sus últimos textos publicados son *La Nube* (2009) y *El desorden de las imágenes* (Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra) (2000). Participó en importantes revistas literarias desde la época de 1960 en el sur del país. Vivió en Alemania y al volver a Chile retomó la docencia universitaria.

Grínor Rojo

Chile. Fue Profesor en la California State University, Long Beach y actualmente es Profesor en la Universidad de Chile. Ha hecho docencia en diversas universidades de América Latina y los Estados Unidos. Tiene una importante producción de libros y artículos sobre literatura latinoamericana, teatro y teoría crítica en América Latina, Estados Unidos y Europa. Su campo de estudio se aboca al análisis de la teoría crítica latinoamericana y al estudio de la literatura y la cultura en América Latina. Obras principales: *Crítica del exilio* (1989); *Borgeana* (2009); *Diez tesis sobre la crítica* (2001); *Discrepancias de Bicentenario* (2010); *Dirán que está en la gloria* (Mistral) (1997); *Clásicos latinoamericanos I y II* (2011).

Joaquim Alves de Aguiar

Brasil. Profesor del Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sus líneas de investigación son: crítica literária, literatura y memoria, literatura y sociedad. Obras principales: *A poesia da canção, Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava; A poesia da cano: lirismo e história nas letras da MPB* (1993); *Panorama da MPB: da Bossa Nova ao rock dos anos 80; Leniza e Elis*, com Arovaldo José Vidal.

Iná Camargo Costa

Brasil. Fue Professora de Teoria Literária em la Universidad de São Paulo. Actualmente trabaja em dramaturgia, siendo sus temas principales a dramaturgia brasileña y el teatro épico. Sus investigaciones se han orientado hacia la poesía, la ficción y el modernismo brasileño em diversos aspectos. Graduada en Filosofia hizo la Maestría en Filosofia y el doctorado en Filosofia en la Universidad de São Paulo (1993). Además de numerosos artículos y participaciones en entrevistas, tiene las siguientes publicaciones: *Panorama do Rio Vermelho*; *Sinta o drama*; *A Hora do Teatro Épico no Brasil*.

Augusto Massi

Brasil. Profesor de Literatura Brasileña em la Universidade de São Paulo. Em 1991 organizou a antologia *Artes e ofícios da poesia*. Como poeta publicou *Negativo* (1991). Se formó em periodismo y comenzó su Carrera como crítico literário em periódicos. Al final de la década de 1980 hizo el lanzamiento de uma colección muy importante, *Claro Enigma*, dedicada a la poesía brasileña contemporánea. Paralelamente y em ese marco organizó encuentros y discusiones, entre ellos “Artes y ofícios de La poesia”. Em 1991 publica su primer libro, *Negativo*, em 2002 *Vida Errada*. Ha sido organizador de diversos volúmenes, entre los cuales la obra reunida de Raul Bopp y *Gaveta de Guardados de Iberé Camargo*.

Benedito Nunes

Gran personalidad de la intelectualidad brasileña que falleció en 2011. Enseñó filosofía y literatura en universidades de Brasil, Francia y Estados Unidos. Escribió artículos en periódicos locales de Pará, en donde fundó la Facultad de Filosofia, nacionales e internacionales. Recibió el título de Profesor Emérito en 1998 y recibió, entre otros, el Premio Multicultural. Recibió importantes premios, como dos Jabuti en 1987 con el estudio de la obra de Martín Heidegger y el Machado de Assis por el conjunto de su obra. Sus obras principales: *El portal de la poesía - Filosofia y poesía en Heidegger*, 1968; *La espalda del tigre* (Colección Debates-ensayos literarios y filosóficos), 1962; *Joao Cabral de Melo Neto* (Colección Moderna de Brasil poetas), 1974; *Oswald Canibal* (Links Collection), 1979; *El drama de la lengua - Una lectura de Clarice Lispector*, 1989; *Introducción a la Filosofia del Arte*, 1989; *Heidegger Nietzsche*, 2000; *Heidegger y el Ser y*

Tiempo, 2002; y finalmente *Crónica de dos ciudades - Belem y Manaus*, 2006, en coautoría con Milton Hatoum.

Iumna Maria Simon

Brasil. Há sido Professora de Literatura no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (SP). Actualmente es Profesora de Literatura Brasileña en la Universidad de Sao Paulo. Sus temas de investigación son la Literatura Brasileña, la Teoría Literaria y la Literatura Comparada. Obras principais: *Drummond: uma poética do risco* (1978); *Poesia concreta* (em colaboração, (1982); *Território da tradução* (org., 1984); *Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*.

Jorge Ruffinelli

Uruguay. Hizo crítica literaria en el semanario *Marcha* y luego se asentó como investigador y profesor en la Universidad de Stanford (Estados Unidos), especializándose en literatura y cine latinoamericano. Ha sido director del Centro de Estudios Latinoamericanos de dicha Universidad, y profesor en la Universidad Veracruzana (México). Ha integrado diversos jurados en festivales de cine (San Sebastián, La Habana y Trieste, entre otros), al igual que en concursos literarios (Casa de las Américas, Juan Rulfo, otros). Ha publicado numerosos libros sobre literatura y crítica literaria, dirige la revista *Nuevo Texto Crítico* y actualmente ha publicado la primera enciclopedia del cine latinoamericano: *Enciclopedia of Latin American Cinema*. Otras de sus principales publicaciones: *Palabras en orden*; *José Revueltas: ficción, política, verdad*; *Crítica en marcha*; *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela*; *John Reed, México y la Revolución mexicana*.

Saúl Sosnowski

Argentina. Fundador y director de la revista de literatura *Hispanérica*. Dirige el Departamento de Español y Portugués y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland. Obras principales: *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*; *Borges y la cábala*; *La búsqueda del verbo*; *La orilla inminente*; *Escritores judíos argentinos*.

Vagner Camilo

Brasil. Profesor de Literatura Brasileña en La Universidad de São Paulo. Maestría y Doctorado en La Universidad de Campinas. Ha trabajado a Jorge de Lima, Joao Cabral de Melo Neto, a Sergio Buarque de Holanda y la recepción de las ideas críticas en Brasil. En relación a sus intereses ha publicado, entre otros: *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, 2001.

Vilma Arêas

Brasil. Profesora de Teoría Literaria y de Literatura Brasileña en el Instituto de Estudos da Linguagem en La Universidade Estadual de Campinas (SP). Obras principales: *Na tapera de Santa Cruz* (ensaio); *Iniciação à comédia* (ensaio); *Partidas* (ficção). Recibió el Premio Jabuti dos veces, por la novela *Aos trancos e relâmpagos* y por el libro de cuentos *A terceira perna*. Ha publicado uno de los análisis más elogiados sobre la obra de Clarice Lispector, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*.

Davi Arrigucci Jr.

Brasil. Es ensayista y fue Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada en La Universidad de São Paulo. Ensaísta e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Gran crítico de Brasil, ha publicado, entre otros: *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar* traducido como *El alacrán atrapado* (2002); *Achados e perdidos* (1979); *Ensaaios críticos. Enigma e comentário* (1987); *Ensaaios sobre literatura e experiência; Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (2003); *Ugolino e a perdiz* (2003); *Rocambole* (2005). Recibió el Prêmio Jabuti al mejor libro de ensayos de 1979 (*Achados e Perdidos*) e y el Prêmio APCA de 1987 (*Enigma e Comentário*).

Mabel Moraña

Uruguay. Profesora en la Universidad de Southern California, Los Angeles, de la Universidad de Pittsburg, actualmente es Profesora en la Universidad de Washington en Saint Louis. Ha sido Profesor visitante en numerosas universidades, participante y organizadora de múltiples reuniones así como organizadora de colecciones, de revistas y publicaciones en general.

Autora, entre otras obras, de *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica* (1984); *Políticas de la escritura en América Latina* (1997); *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco* (1998); *Crítica impura* (Madrid, 2004). Ha editado y coeditado numerosas publicaciones como: *El salto de Minerva. Género, intelectuales y poder en América Latina* con Maria Rosa Olivera-Williams (Madrid, 2006); *Ideologías y Literatura. Homenaje a Hernán Vidal* con Javier Campos (2006); y *Carlos Monsiváis ante la crítica* con Ignacio Sánchez Prado (2007). Además dos volúmenes recientes con Enrique Dussel and Carlos A. Jauregui, *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*.

Maximilien Laroche

Haití. Profesor de la Universidad de Laval, en Quebec, Canadá. Obras principales: *L'image comme écho* (1978); *L'avènement de la littérature haïtienne* (1987); *La découverte de l'Amérique par les américains* (1989). *Québec: Le miracle et la métamorphose* (1970); *L'image comme écho* (1978); *Littérature haïtienne, identité, langue, réalité* (1981); *L'avènement de la littérature haïtienne* (1987); *La double scène de la représentation* (1991); *Dialectique de l'américanisation* (1993); *La Sémiologie des apparences* (1994); *Mythologie haïtienne* (2002); *Littérature Haïtienne comparée* (2007).

Emilio Jorge Rodríguez

Cuba. Ensayista, crítico. Fue Director del Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. Director, desde su fundación en 1981, de la Revista *Anales del Caribe*. Obras principales: *Panorama histórico-literario de nuestra América: 1900-1970* (en colaboración, 1982); *Literatura caribeña: bojeo y cuaderno de bitácora* (1989); *Cuentos para ahuyentar el turismo: 16 autores puertorriqueños de la Generación del Setenta* (en colaboración con Vitalina Alfonso, 1991). *Religiones Afroamericanas* (coordinador, 1996); *Acriollamiento y discurso escrit/oral caribeño* (2001) y las antologías de Efraín Huerta, Pedro Juan Soto Ha colaborado en: *Panorama histórico literario de nuestra América* (1982); *Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression* (1996); *A History of Literature in the Caribbean* (1997); *Spain's 1898 Crisis* (2000); *A Pepper-Pot of Cultures; Aspects of Creolization in the Caribbean* (2003); *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* (2004) y *Encyclopedia of Caribbean Literature* (2006).

Rubén Bareiro Saguier

Paraguay. Ha sido profesor de literatura latinoamericana en distintas universidades. Enseñó durante muchos años en la Universidad de París. Fue investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia. Obras principales: *Poesía guaraní del Paraguay* (1980); *Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo* (1989); *De nuestras lenguas y otros discursos* (1990); *Tentación de la utopía* (en colaboración, 1991); *Cultura y Sociedad en América Latina; Augusto Roa Bastos, caída y resurrecciones de un pueblo; Anthologie de la poésie pataguayense de XXé*, en colaboración con Carlos Villagra Marsal; *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*, en colaboración con Olver de León; *De nuestras lenguas y otros discursos; Tentación de la utopía. La República de los Jesuitas en el Paraguay* en colaboración con Jean Paul Duviols. Actualmente reside en Paraguay, donde ha recibido importantes premios.

Lauro Flores

México. Profesor asociado en el Departamento de Lenguas Romances y Literatura de la Universidad de Washington, Seattle, en donde imparte cursos de literatura hispanoamericana y chicana. Sus trabajos han aparecido en varias antologías y en diversas revistas de Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica. Escritor y crítico, se ha dedicado al entre-lugar mexicano-norteamericano y sus publicaciones numerosas han puesto de relieve la literatura chicana en los Estados Unidos. La publicación *The Floating Borderlands* de 1998 es un ejemplo de ello. Él recoge allí grandes textos de esta literatura. Ha publicado, entre otros: *Alfredo Arreguín: Diseños, sueños y naturaleza* (mención honorífica en el concurso Kiriya Pacific Rim Book Prize, 2002) y una edición crítica de *El Coyote/The Rebel*, novela autobiográfica de Luis Pérez.

Margo Glantz

México. Catedrática en la Universidad Nacional Autónoma de México. Obras principales: *Onda y escritura* (1971); *Las genealogías* (1980); *Intervención y pretexto* (1980); *La lengua en la mano* (1983); *Síndrome de naufragios* (1984).

Oswaldo Pellettieri

Argentina. Falleció en 2011. Fue Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en la Cátedra de Historia del Teatro Latinoamericano y argentino. Fue Director del Instituto de Historia del Arte y dirigió la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. Realizó una edición de la *Obra dramática de Armando Discépolo* y un estudio preliminar al *Teatro de Roberto Cossa*. Se destacan en su obra los cuatro volúmenes de la Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. También el de las provincias.

Agustín Martínez A.

Venezuela. Ejerció investigación y docencia en la Universidad Central de Venezuela. Hoy es Profesor del Núcleo Regional de Posgrado en Caracas. Publica regularmente en revistas especializadas nacionales y extranjeras sobre temas de literatura y cultura de América Latina y filosofía. Obras principales: *Crítica y cultura en América Latina* (1990); *Metacrítica* (1993); *Ruido de fondo* (ensayos, 1994); *Experiencia y cultura* (1994); *Poética del pensamiento crítico* (ensayo sobre Walter Benjamin); *Cultura política, partidos y transformaciones en América Latina* (1997), en colaboración.

José Guilherme Merquior

Brasil. Falleció en 1991. Escritor y diplomático. Se doctoró en el London School of Economics luego de haber seguido estudios en Francia con R. Aron y Lévy Strauss. Tenía una sólida formación de crítico literario, de una amplitud interdisciplinaria escasa en su época. Como diplomático ejerció diversos cargos en las embajadas de Brasil en París, Bonn, Londres, Montevideo y nuevamente en Londres. Fue embajador de Brasil en México, donde creó la cátedra Guimarães Rosa en la UNAM. Es autor de más de veinte libros, entre los cuales se cuentan: *Razão do poema* (1965); *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969); *Verso universo em Drummond* (1975); *De Anchieta a Euclides* (1977); *Rousseau e Weber* (1980); *De Praga a París* (1986); *Crítica 1964-1989* (1990); *O liberalismo antigo e moderno* (1991). Entre sus últimos textos cabe destacar: *Liberalism, Old and New* (1991); *Foucault* (1991); y la publicación póstuma *El Comportamiento de Las Musas* (2005).

